Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

185

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 31 mai 2010

Andor Kőmives *Masca artistului fotograf*

EXCLUSIV

De vorbă cu Adam Michnik

Laszlo Alexandru

Ce am învățat de la Monica Lovinescu?

Profil de scriitor

Adrian Țion

Alexandru Uiuiu

Diagnoza ca gen al discursului filosofic

Ilustrația numărului: Proiectul fotografic *Maskolectiv*

Black PANTONE violet

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniţă
Ştefan Socaciu

Colaţionare şi supervizare:
L.G.Ilea

Redacţia şi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour

revista revistelor de cultură

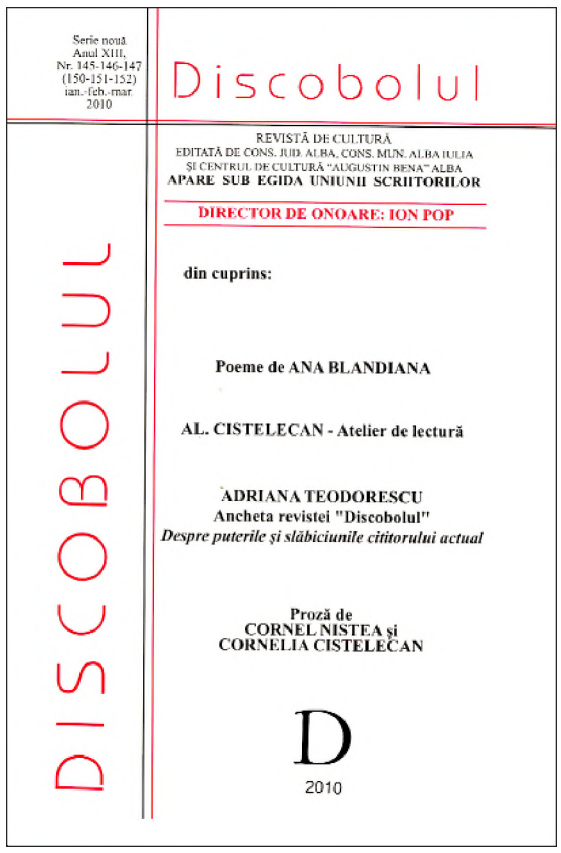
O revistă cât o carte

Claudiu Groza

Poetul Aurel Pantea ne-a trimis recent un masiv număr, cel pe primele trei luni ale lui 2010, din revista *Discobolul*. Un număr nu doar amplu, ci şi consistent, care dă publicaţiei de la Alba Iulia o ţinută culturală remarcabilă.

Revista are aproape 400 de pagini, este, adică, un adevărat volum, iar semnăturile pe care le găzduieşte sunt din cele mai variate. *Discobolul* se deschide cu câteva poeme de Ana Blandiana, iar proză publică în acest număr Cornel Nistea şi Cornelia Cistelecan (al cărei text se numeşte *Despărţirea de Ceauşescu*).

Nucleul substanţial al *Discobolului* este ancheta sa, care nu chestionează, precum alte tentative de gen, starea autorului, a literaturii ori a valorilor culturale, ci, provocator şi ambiţios, „puterile şi slăbiciunile cititorului actual". Răspund, după temperament şi stil propriu, Liviu Antonesei („o bună parte dintre cititori ne vin deja din cyberspaţiu"), Luigi Bambulea („cititorul român nu mă prea interesează"), Ovidiu Baron („îmi vine să râd când aud oameni care au impresia că, dacă li s-ar impune tuturor obligaţia de a citi cărţi, lumea ar deveni mai bună"), Stoian G. Bogdan („oamenilor le plac poveştile. Unora le place să le citească, altora să le asculte"), Ştefan Borbely („cuviinţa cere ca literatul român să rămână o realitate sepulcrală"), Rita Chirian („cititorul ideal e omul obscur care-şi refuză abrutizarea"), Aura Christi („Cărţile mele se adresează unui public pregătit, şcolit"), Dorin Ştefănescu („Un cititor care să trăiască în lectură ceea ce a fost dat să fie văzut în scriitură"), Tatiana Dragomir („Este treaba cititorului să-i facă, eventual, reproşuri autorului"), Mariana Gorczyca („Cititorul este un individ *formabil*"), Gheorghe Grigurcu („cititorul care sunt eu însumi"), Dan Herciu („Nu cred în cititor ideal"), Casandra Ioan („e imposibil ca ceva scris în ziua de azi să rămână necitit"), Nicolae Manolescu („Cred că sunt un bun cititor al cărţilor mele. Dar prefer lectura altora"), Daniel D. Marin (cititorul ideal „să mă comenteze pe blog"), Marius Miheţ („Astăzi cerşim cititorii"), Basarab Nicolescu, Irina Petraş („numărul de cititori adevăraţi e, proporţional, acelaşi sub toate vremurile"), Ion Pop („cititorii nu dau năvală spre biblioteci nici astăzi, cum n-au făcut-o nici ieri"), Titu Popescu, Nicolae Prelipceanu („Nu mă gândesc la cititori niciodată"), Mircea Pricăjan, Ofelia Prodan, Costinela Rolea, Doina Ruşti („Cititorul meu este un om paşnic şi foarte curios"), Gheorghe



Schwartz (cititorul e „un om liber să citească sau nu"), Liviu Ioan Stoiciu, Octavian Soviany („scrisul e un viciu"), Bogdan Suceavă, Cristina Timar, Paul Tumanian („Cititorul trebuie respectat, dar nu linguşit"), Mihaela Ursa („rămân optimistă în raport cu şansele literaturii şi ale cititorului de astăzi"), Mihai Vieru, Miruna Vlada, Andrei Zanca.

E spectaculoasă ancheta revistei albaiuliene, mai ales dacă o parcurgi, ca mine, integral într-un răstimp limitat, cunoscându-i pe mai toţi scriitorii care răspund. Aceste răspunsuri pot servi oricărui sociolog literar pentru a contura un tablou elementar al literaturii române din perspectiva autorului, dar denotă şi câteva obsesii ale scriitorului român: autoreferenţialitatea – firească şi indispensabilă creatorului – gonflată egocentric, neadaptarea la „piaţă", dintr-o superbie misionară mai degrabă paşoptistă, o oarecare naivitate în desenarea portretului cititorului de azi. Există însă şi priviri acute. Felicitări lui Aurel Pantea şi Adrianei Teodorescu pentru ideea acestei anchete inedite, cel puţin în ultimii ani. ■

Erată

În numărul 175 al revistei noastre am publicat un grupaj de poeme de Tompa Gabor în traducerea Gabrielei Leoveanu. În nota biografică s-a strecurat o greşeală pentru care ne cerem scuze şi facem cuvenita rectificare: Tompa Gabor s-a născut în Târgu Mureş, la 8 august 1957 - nu în 1950 la Braşov (aşa cum apare în text).

Black Pantone 253 U

Pe Insula Comorilor. Clujul în 2020

Ștefan Manasia

Cum iau naştere colecţiile, comorile? Cum poţi explica mania unuia de-a-nchide-ntr-un clasor emisiuni filatelice sportive, hobby-ul altuia de-a cuprinde-n bazine de sticlă specii de peşti de pe cinci continente? Ce-l face pe unul să-şi tapeteze pereţii casei cu tablouri şi stampe, lucrări de grafică şi desene? Iar pe altul să colecţioneze case şi-apartamente, *chateau*-uri franţuzeşti şi cabane elveţiene, aşa cum adună copilul piesele de LEGO? De ce personajul unui film de Tom Tykwer se mulţumeşte să adune răposate muşte iar unul din eroii cultissimului *Twin Peaks* îşi cheltuie viaţa sub lumina neoanelor, într-o seră cu nenumărate orhidee? Una din cele mai frumoase cărţi ale anului trecut – *Vertigo. Lista infinită*, semnată de Umberto Eco şi comentată, pentru *Trib*, de domnul Ion Vlad – e musai de consultat pentru a răspunde măcar la unele din întrebările formulate mai sus. Şi pentru a adăuga – ecumenic, cosmopolit – altele. De la homericele enumerări & descrieri (comori, nu-i aşa, ale unei inegalabile arte narative) la *listele apologetice* (daruri şi haruri, îngeri şi sfinţi) atît de uzitate-n Biserică şi de la acele colecţii de *Mirabilia* la investigarea relicvariilor medievale, Eco dezvoltă relaxat o teorie a fascinaţiei – poetice sau practice – pentru *listă*, pentru *enumeratio*, pentru colecţie (comoară). Mai toate sînt gîndite pentru a-ţi încarcera privirea, pentru a şoca şi-a umili, pentru a îmblînzi şi supune. Să nu uităm: colecţiile marilor muzee, uriaşele acumulări de marmură, metale, pietre preţioase şi pigmenţi naturali iau naştere cel mai adesea prin jaf şi crimă, în urma unor spolieri, reflectînd dreptul cuceritorului.

În trecut, „marcă" opulentă pentru dominator, azi „marfă" turistică, motor al economiei sleite din fostele ţări cu vocaţie imperială (vezi Franţa, Spania, Italia, Portugalia). Lîngă muzeele laice îşi au încă locul, şi ce mai loc, în lumea noastră postmodernă, anticele & medievalele *moaşte*, făcătoare (sau nu) de minuni: nu o dată furate, sursă de conflicte armate, izvor nesecat al unei mândrii fals (sau viclean) religioase. Asupra lor, gîndul lui Eco poposeşte cu plăcere, şi aş vrea, mă tem că, să zăbovim şi noi: „În catedrala Sf. Vitus din Praga se află ţestele Sf. Albert şi Sf. Vanceslav, spada Sf. Ştefan, o bucăţică din Sf. Cruce, faţa de masă a Cinei cea de Taină, un dinte al Sf. Margareta, un fragment din osul piciorului Sf. Vitalis, o coastă a Sf. Sofia, mandibula Sf. Eubanus, cîrja lui Moise, veşmintele Maicii Domnului. În catalogul comorilor ducelui de Berry era trecut şi inelul de logodnă al Sf. Iosif; la Viena se pot încă admira o părticică din Ieslea din Bethleem, desaga Sf. Ştefan, sulița cu care a fost străpunsă coasta Mîntuitorului, un cui din Sf. Cruce, spada lui Carol ce Mare, un dinte de-al Sf. Ioan Botezătorul, un os din braţul Sf. Ana, lanţurile apostolilor, un fragment din cămaşa Sf. Ioan Evanghelistul, o altă bucăţică din faţa de masă de la Cina cea de Taină..." Îmbrăcînd hainele strident colorate ale unuia din personajele sale favorite de benzi desenate, ori pur şi simplu umflîndu-şi burta şi pieptul şi mandibulele păroase asemenea baronului de Munchaussen, fără să uite-n tot acest timp că „laringele Sf. Carlo Borromeo" stă ferecat bine-mersi în Domul din Milano, Umberto Eco ajunge, ca un Tupolev în picaj, la ţintă, într-un climax (aproape) adolescentin (şi/deci *scuzabil foarte-n Cerurile 'nalte*): „Vechile cronici mai menţionează că, în secolul XII, într-o catedrală germană se păstra craniul Sf. Ioan Botezătorul la vîrsta de 12 ani şi chiar şi fără să-l fi văzut vreodată ne putem închipui vinişoarele-i trandafirii, culoarea cenuşie a fundalului, arabescul articulaţiilor fărîmiţate şi mîncate de vreme, caseta în care este păstrat, smălţuită în albastru ca altarul din Verdun, pernița dinăuntru din atlaz îngălbenit împodobit cu trandafiraşi ofiliţi, de două mii de ani neclintită şi fără aer. Şi aceasta mai înainte ca Sf. Ioan Botezătorul să crească şi sub spada necruţătorului despot să-şi piardă celălalt craniu, care acum se păstrează în biserica San Silvestro in Capite de la Roma, deşi, conform unei tradiţii precedente, el s-ar afla în catedrala din Amiens."

Să recunoaştem, o astfel de listă exhaustivă a relicvelor sacre – dublată imediat de alta aproape nesfîrşită şi umilitoare a comorilor laice – va face să privim strămoşul-maimuţă convocat ironic de postdarwinişti drept o glumă salubră; şi să nearuncăm deodată privirea, ca printr-un glob de cristal fumuriu, asupra adevăratului antecesor, corcitură de ocnaş psihopat & *Tyrannosaurus rex*. Am avut, de neoprit, impulsul să recitesc capitolele 10 şi 11 din *Vertigo. Lista infinită* (însoţite de admirabile antologii tematice, ilustrative) în clipa în care internetul şi televiziunile şi ziarele rulau şi rumegau la nesfîrşit, ca pe o sonatină cosaşiană, ştirea potrivit căreia, în noaptea de patrusprecinci mai, patru hoţi au furat o sumă mică de bani de la cutia milei dar şi moaştele Sfîntului Nectarie făcătorul de minuni (în special pentru bolnavii de cancer) din aceeaşi biserică Radu Vodă, situată-n Sectorul 4 al Capitalei. Faptul că tîlharii-l avuseseră „cap limpede" tocmai pe... un studinte teolog, conştient fără doar şi poate de valoarea pe *piaţa neagră* a binefăcătoarelor moaşte, se înscrie în aceeaşi logică muzicală, teme şi variaţiuni, cosaşiană.

***

Am/ai/ avem, tainicul meu cititor, înscris în blestematul ăsta de ADN o vocaţie (pe cît de violentă pe atît de reală) de a acumula şi etala, de a ne fixa – nicidecum prin noi înşine – rangul. Aşa cum cioara duce la cuib petice colorate de plastic, ţevi metalice şi petale purpurii, aşezările noastre-şi etalează muzeele şi galeriile, statuile şi universităţile, teatrele şi parcurile. Acumulările (de la minimal la opulent) sînt scala ce măsoară, dacă nu bunăstarea reală, atunci gradul de fericire al cetăţenilor. O asemenea legitimă nevoie de *a etala* va face – mă anunţă, fericiţi pînă la exasperare, reporterii locali – din Cluj-Napoca una din candidatele titlului de capitală culturală a Europei „în jurul anului 2020". Am zîmbit, mărturisesc, citind şi auzind locuţiunea prepoziţională genitivală de mai sus. *În jurul anului* 2020 se desfăşoară, mărturisesc, şi visul meu legitim de a vedea centrul istoric al Clujului exclusiv pietonal, în simbioză cu standuri gratis de biciclete. Tot *în jurul anului 2020* sper ca toate (falsele, hidoasele, ofensatoarele) monumente ridicate din spiritul malign al CARITAS-ului să fie demolate sau adăpostie-n cofraje de plumb. Şi mai sper ca, tot *în jurul anului 2020*, cei care au avizat desfiinţarea spaţiilor verzi şi construirea miilor de imobile kitsch, ca o maree fecaloidă-n jurul Clujului, să se îmbolnăvească şi să moară de o boală urîtă.

Sîmbăta incendiase lalelele din Grădina Botanică. Nu scoseseră încă ghivecele cactuşilor uriaşi dar în lacul din „grădina japoneză" picoteau peşti aurii. Pe alei, găştile liceenilor se-ncrucişau bonom cu grupurile de nuntaşi căutători ai pozei nemuritoare. Pînă atunci mi-a fost dat să văd eu o splendidă antilopă africană, medicinistă, cum se aşează pe marginea Fîntînii dorinţelor, cum îşi descalţă pantofii cu tocuri înalte albi şi, după ce-şi recapătă suflul şi tonusul, porneşte la braţul studentului medicinst, caucazian, pierzîndu-se pe alei, înghiţiţi de coroanele arborilor somptuoşi ca versurile lui Eminescu şi Leopold Senghor. Pînă *în jurul anului* 2020 mi-aş mai dori, romantic maladiv, ca primarul şi consilierii locali şi judeţeni să se fi plimbat măcar o dată desculţi pe aleile pietruite din frumoasa grădină creată de Alexandru Borza. Sînt convins că după plimbarea aceasta planurile de urbanism şi, în general, estetica oraşului vor arăta altfel. Dacă nu asemeni unei capitale culturale europene, măcar asemeni capitalei culturale a Transilvaniei. ■

Crina Prida

Black Pantone 253 U

"Idiolectul" lui Adrian Bodnaru

Ion Pop

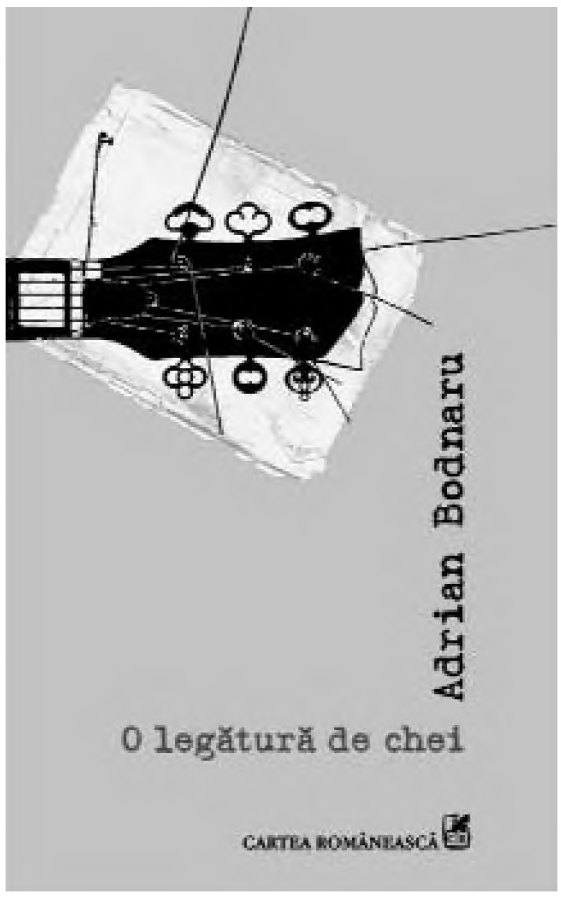
Adrian Bodnaru
O legătură de chei
București, Editura Cartea Românească, 2010

Despre poezia lui Adrian Bodnaru, pe coperta a patra a noului său volum de versuri, *O legătură de chei*, Şerban Foarță vorbește ca despre un „idiolect": un limbaj, adică, foarte individualizat, ca pentru uz propriu, greu traductibil. Are, într-un fel, dreptate, căci poetul face tot ce poate ca să „strice" expresiv sintaxa textului, procedând, ca pe vremuri, Arghezi, la deplasări de cuvinte, intercalări, devieri de la comunicarea liniară. Se poate sesiza chiar o oarecare amprentă barbiană, ușor ermetizantă, trimițând la ambianța din jurul *Jocului secund*.

Efectul e mai ales unul de insolitare a expresiei, surprinzătoare prin aceste mutări pe mica tablă de şah a poemului, ieşind aşadar din tiparul aşteptat, pentru a crea mici momente de uimire, în solidaritate cu neobişnuitul căutat prin asocierile de termeni îndepărtați, creatoare, ca la suprarealişti, de „scântei revelatoare" datorate diferențelor de tensiune dintre ei. Presupusul „automatism" al unor asemenea contiguități îşi împarte, însă, promisiunile de „revelație" cu partea de calcul, evidentă şi ea, prin care prinde contururi mişcate fraza poetică. Se poate deduce şi înclinația ludică a autorului, ce se amuză fin punând la cale acest joc între armonii şi turbulențe, ce-l califică şi ca pe un amator de *ars combinatoria*, prin intermediul căreia distanțele dintre trăire şi scriere sunt, în esență, anulate. În asemenea mici poeme, mozaicul impresiilor rapide corespunde sfărâmării jucăuşe a versurilor altminteri înscrise disciplinat în rama prozodiei: „Unde becuri se-aprind,/ pe zăpadă –/ are ca să, fiind,/ noaptea cadă.// Unde becuri se sting,/ pe stradă –/ am, din paşi, s-o ating,/ ziua vadă.// Unde becuri se sparg,/ pe sub vrăbii –/ şa de sânge, cor larg,/ taur, săbii." Autorul acestei cărți nu merge, totuşi, atât de departe ca poetul concitadin al „tautofoniilor", dar face parte din familia degustătorilor de efecte verbale cumva „gratuite", lăsându-se ghidat, uneori aproape exclusiv, de mecanismul prozodic, precum în anumite poeme, un Mircea Ivănescu.

Particularizantă în contextul poeziei care se scrie acum este, însă, şi o anumită calitate a lirismului (cuvânt tot mai puțin agreat de minimalismul mizerabilist, de mici cinisme afişate, al ultimului contingent): Adrian Bodnaru e, în fond, un sentimental, registrul dominant al scrisului său e cel al tandreței, al unei delicatețe copilăreşti a apropierii de lumea în genere modestă, a obiectelor lipsite de aură moştenită, a căror putere de rezonanță se vrea reabilitată. E şi acesta un „minimalism" *sui generis*, în măsura în care dezvoltărilor retorice ale frazei li se preferă sugestia prin notații cumva „pointiliste", cu luminozități mai degrabă discrete, interstițiale şi momentane, ale obiectelor aduse uneori în vecinătăți nu tocmai familiare. (O apropiere s-ar putea face aici şi cu un Marcel Tolcea, tot timişorean, cel din *Ochiul inimei*). Numai că toate aceste prezențe mărunte capătă un soi de dublură fantasmatică, se înscriu pe un fundal aburos, de reverie melancolică: „Printre spițe şi ochi de pisică/ verzi şi goi ca stadioanele vara/ te priveşte iarba când se ridică/ de sub bărbații ce-au băut toată seara.// Te privesc rufele întinse/ cum treci nopțile peste amiază,/ să dai de mâncare ferestre aprinse/ unui câine de frunze de pază.// Piciorul paharului de la cina/ împinsă în mijloc doar de femei/ singure şi mute ca lumina/ te priveşte cum îl aşezi unde vrei.// Şi aburul de pe ape, din ceşti/ te priveşte ca pe vremea lui,/ când rămânea în oglinzi să-i citeşti pozele, de pe spate, nimănui."; „Prin piețile mici şi verzui din drum/ treceau şi muzica şi tutunul din canapelele unor garsoniere"; „rămâneam acolo, oricum,/ prea mult, lângă patul cu tei/ şi două cutii de pantofi încălțați o singură dată,/ în acelaşi loc şi pe aceeaşi vreme/ urâtă de dinainte de altădată,/ ca să poată cineva să mă cheme/ de departe, de afară"; „în taxiuri miroase a cer,/ a femeie din spatele zilei"... şi încă: „Cât de senine ar trebui să fie/ zilele de acum să te vezi de departe,/ încet cum te schimbi ca un nume de stradă/ pe care trece uneori o hârtie./.../ şi mai ştiu uneori diminețile dintre ceşti/ goale ca o apă de flori de spital/ într-o fereastră cu lumina cojită"; „Chelnerița-şi dă cuvântul ca pe un nume./ Să-l strig întreg îmi ia cât se varsă/ plicul de zahăr în cafea..."

O muzicalitate difuză unifică poezia sa de mozaic verbal, sfărâmată cu bună ştiință şi recompusă din frânturi de notații adesea sugestive, prinse în intervalele aburoase ale obiectelor, ce lasă loc unor fugitive reverberații: „Cruci, vii, plantații:/ o singură curbă/ cu vitele între stații/ şi vagoanele pline cu turbă.// Oameni, între ei, cu multă/ iarbă, zăpadă, ură:/ ceasuri ce se ascultă/ potrivite după o garnitură.// Pietre cu motorină,/ căței cărora le dau ochii,/ atâtea feluri de lumină/ doar vara, în dulapuri, printre rochii..."



Mobilitatea şi prospețimea imaginarului infantil lasă urme în multe dintre aceste versuri ce saltă repede de la un plan la altul, între realul schițat cu creioane colorate şi reveria naivă: „Fiecare iarnă învață/ să scadă pe floricele sărate./ Viața de la miazăviață/ ascute creioane colorate.// Vârfurile lor descheie/ cămăşi, la ferestre, în ape./ Se frîng ca o femeie/ cu iarbă când umple prosoape./.../ Ascuțite, păuni înainte,/ rotunde, la urmă, omizi –/ culori care-şi aduc aminte,/ în perete, uşa, pe cărămizi.// Ele toate ştiu să se facă/ praf oriunde, oricând,/ din vârfuri de mine ieşte să tacă/ la mese cu albul în gând"; „pisicile îşi băgau cozile în glastre şi înfloreau fără să miaune". Trimiterile directe la universul copilăriei sporesc haloul notației cu un adaos de frăgezime a desenului: „Seara în care îmi descheia hainele la perete/ seamănă cu o carte ținută în frig/ de merele mari ca sângele desenat de copil/ după o vacanță de vară, la sfârşit de caiete"...

Sunt multe poeme reuşite în această carte, nelipsind, însă, nici texte mai puțin închegate, în care „manevrele" sintactice se desfăşoară cu mai rare efecte notabile. Chiar şi în acestea din urmă apare câte o deplasare suprinzătoare de linie, de culoare, de sens. Dacă e adevărat că în volumele precedente Adrian Bodnaru a fost înclinat în mult mai mare măsură de strategiile de sorginte manieristă aplicabile textului poetic, în variațiunile, de pildă, pe tema „formelor fixe", cu excese de artificii verbale, aceste versuri noi repară, nu cu instrumente mecanice, ci mai curând prin remedii „naturiste", ceea ce putea să rămână arid în jocul adesea subtil al angrenajului liric. ■

Andor Kömives

Entropie și negentropie

Octavian Soviany

Alexandru Mușina
Regele dimineții
București, Editura Tracus Arte, 2009

Vorbind cu un alt prilej despre poezia lui Alexandru Mușina, subliniam că textele poetului braşovean transcriu, nu de puține ori, tribulațiile unei vitalități precare, problematice, situate sub amenințarea „catastrofei entropice", astfel încât viața tinde aici să se reducă permanent la o simplă mecanică, iar ființa umană să capete aspectul mecanismului umanoid. Odată cu „răcirea" magmei vitale, personajul liric devine, în felul acesta, o piesă a „marelui mecanism" ontologic, este supus unui proces de robotizare, în timp ce existența lui se reduce la o succesiune de automatisme groteşti, corpul său – la o colecție de fragmente anatomice şi de obiecte domestice.

Prezentă aşadar şi în volumele mai vechi ale lui Mușina, această vitalitate agonică este interogată, palpată, răsucită pe toate fețele în *Regele Dimineții* pe linia unei „ontologii a declinului" ce-şi extrage esențele din conştiința acută a fragilității tuturor rosturilor şi rostuirilor omeneşti. De aceea poetul se va autodefini de la bun început ca exponent al unei umanități „reziduale", a cărei existență se desfăşoară pe fundalul unui cosmos atins de colapsul energetic şi al unei istorii maligne, traversate de spectrele călăreților apocaliptici; „Sleite sunt vinele cerului, obosită carnea pământului,/ Plini de ciuperci plămânii aerului. Născuți/ Prea târziu, născuți prea devreme,/ Sub un semn strâmb, când uneltele/ Ele însele, suflete simple, s-au umplut de tumori/ şi se-ncurcă unele-n altele, făr' să priceapă de ce.// Din Răsărit, de unde altădată venea/ Tânărul Baldur, călărețul cu lancea de aur,/ Fiul Moşului Soare, – au venit călărații de ceață,/ Îmbrăcați în sânge, spunându-ne/ Că aceasta-i lumina. Că sângele închegat/ E adevărata lumină./ Au venit, cu-o pecete-n loc de gură, cu țevi de pistol/ În loc de ochi. Cu o ceată de slugi:/ Pedestraşi de funingine şi cenuşă, gânduri dospite/ În spatele casei, acolo unde se-ngroapă/ Copiii lepădați înainte de vreme, Câinii turbați, unghiile tăiate şi părul" (*Fiul iernii*). Produs al unei vitalități epuizate, risipindu-şi aproape instantaneu toate facultățile creatoare, acest *homo apocalipticus* posedă toate tarele „vârstei de fier", e un „eşec ontologic" care poartă, înscrisă în codul genetic, legea necruțătoare a entropiei: „Noi suntem fiii iernii. Născuți// În cârpe putrede. În zilele/ Când Moşul Soare trăgea să moară, undeva/ Dincolo de mlaştini, într-o colibă/ Din oase şi piele de ren.// Mamele noastre-au fost veştede, bătrâne,/ Femei trecute înainte de vreme, cu toată căldura/ Strânsă-ntr-un loc. Ca într-un tuci,/ Ca într-o vatră de lut. Noi trebuia/ Să fim stropi strălucitori, de aur şi foc,/ Topind gheața, arzând cârpele putrede;/ Repede ne-am prefăcut în negru tăciune". (*Fiul iernii*).

Plasată sub semnul zodiacal al Tumorii, lumea din textele lui Alexandru Mușina seamănă ca o picătură de apă cu spațiul „trans-politic" al sistemelor saturate şi al excrescențelor metastatice, aşa cum îl descria Jean Baudrillard; prin urmare aici obiectele agresează, iar materia anorganică are strania proprietate de a metastazia, răspândindu-se pretutindeni şi invadând în cele din urmă țesutul vital, pe care încearcă parcă să-l secătuiască până şi de ultima picătură de viață: „Prin casele noastre trec mii de tuburi şi fire,/ Mii de furnici, şobolani care visează/ şi lasă-n urma lor milioane de căcăreze. Mâna învinețită de frig, părul năclăit de sânge,/ O gaură în stern, unde se adună gunoiul,/ O chiuvetă plină de vase nespălate şi vomă./ Dar mintea mea? Hello, se vede ceva?/ Se vede ceva dincolo de pielea tot mai bătrână?/ De oasele măcinate de singurătate?// Căldură, căldură, căldură! Repede, şobolanul/ A născut o mie de pui, să-i strivim, furnicile/ Au izbucnit din gură, din nas, să le strivim,/ Gîndacii răsar de sub unghii, să îi strivim!/ Repede, repede, cu spray, cu detergent, repede, repede,/ Să rămână totul curat!" (*Faianță*). Lumea „tumorii" este însă totodată şi lumea „terorismului generalizat", unde catastrofa pândeşte de pretutindeni şi fiecare prezență umană constituie o amenințare virtuală, cu cât mai vagă cu atât mai terifică; „Din turnul de apă ei împrăştiau/ Fluturaşi albaştri cu roz pe care scria/ <<Tot înainte>> <<Viitorul cu noi>> <<Luminoasă e calea>>/ Şi aşa mai departe// Sângele se agățase de cer/ Ca un copil de pântecul mamei înainte/ De violul bronhiilor, înainte/ De țiuitul metalic al celulelor asediate/ De microbi şi lumină.// <<Stăpânilor!>>, am urlat, <<Camarazi!>>,/ <<Slugi netrebnice!>>, am urlat sub soarele nemilos,/ Sub mâzga de microbi <<Opriți odată/ Fluturii voştri de hârtie, opriți caracatița nevăzută/ Ce-mi acoperă cu încetul meningea,/ Ochii de prinț, sexul curat şi puternic, opriți!>>" (*Amiază plutonică*).

Sentimentul primejdiei iminente împinge acuitatea senzorilor până la paroxistic, corpul intră şi el în categoria obiectelor ostile şi amenințătoare, astfel încât personajul liric îşi scrutează cu anxietate fibra somatică, îşi interoghează țesuturile, îi invocă la tot pasul pe „zeii subcelulari": „Iarăşi pe piele mi-a răsărit/ Un roşu arhipelag. Să fie arheii/ Celulelor? Nemulțumiți. Să fie daimonii/ Ficatului, splinei? Să fie micii zei/ Ai vaselor sangvine?// Port cu mine un animal uriaş,/ Un continent, o galaxie. Nimeni nu ştie cu-adevărat/ Ce se petrece acolo. Din când în când/ Primesc semne: un dinte găurit, o vânătaie,/ Un roşu arhipelag pe mâna mea stângă" (*Arhipelagul*). Dacă somaticul este amenințat de expansiunea țesuturilor maligne, „cancerul" ce se insinuează în profunzimea materiei sufleteşti este tristețea, iar sub acțiunea ei subiectul uman îşi pierde capacitatea de a trăi micile bucurii care reprezintă sarea şi piperul existenței, de a jubila în fața miracolului cotidian, descoperind lipsa de consistență a „realului" ce dobândeşte acum ceva din evanescența mirajelor: „Daruri ale aerului, ale luminii obosite,/ Ale unui Dumnezeu tot mai îndepărtat. Semne vagi/ Pe spatele Diagramelor Lui// Când tot ce ai iubit se scufundă încet,/ În aer, în lumină, în mâzga din creier.../ şi rămân... Ce rămân? Mici reflexe în aer,/ Cicatrici, o muzică ce dilată/ Imperceptibil celulele/ (*Micile daruri*). Momentul de climax al acestei scleroze care atinge progresiv psihicul şi somaticul este (cum ar spune Angela Marinescu) „tăcerea sexuală", agonia instinctelor şi sleirea capacităților afective: „Noi nu mai avem dreptul să iubim/ Fiindcă ştim: repede trecătoare e febra,/ Mirarea, durerea, ruşinea.../ Nesfârşită, nesfârşită oboseala.// Oboseala de după dragoste. În care uiți, eşti uitat./ În care din tine nu mai rămâne decât un abur/ Ce se destramă încet.// Nicio urmă în aer, pe masă, pe covor, în piele./ Nicio urmă pe cearceafurile proaspăt spălate./ Doar oboseala. Nesfârşită. Oboseala" (*Noi nu*). În această lume, aflată foarte aproape de colaps, pesonajului liric nu-i mai rămâne decât să încerce, printr-un proces de alchimie interioară, conversia

entropiei în negentropie, tentativa de a da un sens lucrurilor şi întâmplărilor, luând act, cu o luciditate superlativă, de răul lumii şi răul istoriei: „Eu ştiu că ei sunt aici, chiar dacă/ Culoarea li s-a schimbat, chiar dacă mamele noastre/ Din vintrele lor le-au dat, fără să vrea, puțină căldură,/ Eu ştiu. Şi-i de ajuns/ Să privesc fața de cârpă, trupul degerat, putrezit/ Al mamelor noastre, ca să îmi reamintesc" (*Fiul iernii*).

O copleşitoare stare de oboseală a luat acum locul „realismului senzorial" din primele versuri ale lui Mușina, dar poetul are capacitatea de-a-şi transforma trăirile depresive într-o mică „eroică", afirmând, pe linia unei înțelepciuni care pare să recupereze ceva din valorile milenare ale stoicismului, triumful moral al individului, de o (aparent) deconcertantă fragilitate, asupra „tumorilor" fără leac care deformează lumea actuală. *Regele dimineții* (probabil cea mai bună carte a lui Alexandru Mușina) este astfel, înainte de toate, o „pravilă de morală practică" şi un manual de înțelepciune, o carte nu a entropiei, ci a negentropiei. ■

Mira Marincaş

Black Pantone 253 U

Un thriller de excepție

Ion Cristofor

Eugen Ovidiu Chirovici
Voodoo
Editura Rao, București, 2010

O prejudecată, destul de persistentă la noi, îl plasează pe autorul de romane polițiste într-o zonă umbrită a interesului cititorului român. Un cunoscut autor de romane polițiste, George Arion, autorul *Atacului în bibliotecă*, se întreba deunăzi de ce nu avem roman polițist, în condițiile în care pe plan mondial asistăm la o expansiune fără precedent a literaturii de suspans, indiferent că e vorba de *mistery* sau de *thriller*. Uimirea gazetarului de la *Flacăra* e cu atât mai mare cu cât am trăi "în cea mai coruptă țară din Europa", iar subiecte se găsesc, har Domnului, cu duiumul. Statutul precar al autorului de romane polițiste e unul ce nu inspiră încredere nici criticului literar (în general elitist şi snob de felul său), nici cititorului de rând, sastisit de convențiile romanelor "militiste" din epoca dictaturii, după cum le numea regretata Dana Dimitriu. O altă cauză a lipsei interesului pentru romanul polițist, enunțată de scriitorul bucureştean, e şi aceea că publicul de la noi "nu crede în justiția română" (ticăloşită, am spune şi noi odată cu un cunoscut personaj al vieții publice) şi nici în verosimilitatea unui erou justițiar în postura polițistului de azi. Să nu uităm, în fond, că termenul de *policier* trimite, etimologic, la aglomerările urbane, elementul tematic predominat al romanului polițist fiind elucidarea unei crime petrecute în mediul urban (grecescul *polis* însemnând oraş, cetate, centru urban).

Poate acesta să fie şi motivul pentru care Eugen Ovidiu Chirovici îşi plasează eroul recentului său roman în plin decor american. Fără să împărtăşească prejudecățile celor ce văd în romanul polițist doar o rudă săracă a literaturii, Eugen Ovidiu Chirovici, personalitate inconfundabilă a vieții noastre publice, cunoscut prozator, ziarist şi economist, se prezintă cititorilor cu palpitantul thriller intitulat *Voodoo* (Editura Rao, București, 2010). Cititorul român aterizează *ex abrupto* în atmosfera agitată a aeroportului JFK din New York City, unde, într-o scurtă, dramatică secvență, o femeie originară din Haiti, Patricia Boudinne este ucisă în urma unei altercații confuze cu un agent de pază. Soțul acesteia dispare de la fața locului în modul cel mai misterios cu putință. Cazul e preluat de poliția new-yorkeză dar şi de Biroul Federal de Investigații (FBI). Ca şi cum totul s-ar petrece în circumstanțe familiare nouă, cazul este închis în trei zile, iar agenții sunt exonerați de orice răspundere judiciară, concluzia cercetărilor fiind că aceştia acționaseră "conform procedurilor standard".

Cei aproape treizeci de martori de pe aeroport depun depoziții contradictorii, numai bune pentru a uşura muşamalizarea unei situații în care victima e o femeie originară dintr-o țară pierdută undeva prin Antile. Eroul desemnat să descâlcească enigma dispariției martorilor, care mor pe rând în condiții suspecte, cel angajat să o protejeze pe fiica Comisarului, să dea de urmele maleficului Jerome Boudinne (cel care dezlănțuie mânia demonilor voodoo) este simpaticul Drew Sanders. Protagonistul romanului e acest detectiv particular ce locuieşte în Brooklyn, un cartier al New Yorkului, pe care el însuşi îl caracterizează ca fiind "la fel de frumos toamna ca o sticlă goală de whisky într-o seară în care te-a părăsit iubita". Romanul se constituie ca o relatare a unei investigații făcută la persoana întâi, în care naratorul romanului este chiar detectivul particular din Brooklyn, acest Drew Sanders a cărui istorisire ne poartă printr-o realitate adeseori halucinantă. Remarcabilul roman al lui Eugen Ovidiu Chirovici poate fi citit şi ca jurnal foind de impresii puternice şi terifiante, ce nu-şi refuză nici scenele tari, descrise cu tuşe nervoase, naturaliste, fin dozate. Anticipând, am spune că poate cea mai mare reuşită a romanului *Voodoo* este realizarea acestui personaj antologic, ce se descrie el însuşi astfel: "Am fost întotdeauna un tip de treabă - supărarea îmi trece repede; poate prea repede". Cititorul străbate cartierele New Yorkului dar şi alte zone, cum ar fi New Orleansul, urmând investigațiile acestui fost puşcaş marin, ins "rezistent", obişnuit să lovească şi să tragă foarte bine, îmbrăcat în jeanşi, cu un tricou şi-o modestă geacă de piele sub care-şi ascunde pistolul. După propria estimare, e un erou neconvențional, ce nu "arată a pistolarul care-l înfrunta pe băiatul cel rău din filmele cu John Wayne. Ci ca un amărât de detectiv particular din Brooklyn, care trăieşte de pe o zi pe alta sau crede că trăieşte" (p.185). Indiscutabil, romanul *Voodoo* are toate ingredientele unui adevărat thriller, în primul rând o acțiune palpitantă, care te ține în suspans, constituind un excelent scenariu pentru un film. În spatele propozițiilor scurte, pline de umor, descifrăm caracterul protagonistului, atitudinea față de semeni şi relația sa cu o realitate trepidantă, într-o societate devastată de crime, de mafie, de prostituție, de droguri sau alcool. E desigur o lume autentică, deloc convențională, o felie din viața unui oraş tentacular, văzută prin ochiul unui cunoscător desăvârşit al realităților descrise, care-i cunoaşte toate cotloanele. Eugen Ovidiu Chirovici este un psiholog desăvârşit, dovedind o excelentă documentare asupra acestui Brooklyn întunecat, dotat cu un fabulos bestiar. Iată-l, de pildă, pe erou pătrunzând în casa lui Joe-Călcâi, un boss al lumii interlope, căruia i se creionează un fabulos, de neuitat portret: „Joe-Călcâi era unul dintre cei mai ai dracu' negri din Brooklyn. Un tip mic şi slab, care în urmă cu vreo zece ani încasase un glonț în călcâiul drept şi rămăsese şchiop. Se bătuse timp de trei ani cu ruşii din Brighton Beach şi încă vreo cinci cu irlandezii din Marine Park. Era un tip de un alt calibru decât Jim, un adevărat tigru printre interlopii care-şi făceau veacul prin Măr. Imediat sub tipii de talia sicilienilor sau a gangsterilor veniți din Rusia. Controla un sfert din ce însemnau taxe de protecție, prostituție şi loterii din Brooklyn-Stuyvesant. Şi asta însemna o grămadă de parale. Iar o grămadă de parale însemnau polițişti cumpărați, politicieni binevoitori când venea vorba de voturi şi sindicate prietenoase". Cam ca prin lumea noastră...

Concluzionând, avem de a face cu o strălucită realizare a genului, în care relatarea e scurtă, lapidară, cu discrete înfloriturii stilistice şi splendide descrieri ale mediului străbătut, ce nu fac decât să sporească suspansul, să dea mister acțiunii, să calibreze ritmul. Pentru Eugen Ovidiu Chirovici scriitura nu e un scop în sine, ci doar un mod de a construi o incitantă ficțiune, în care viața depăşeşte mereu cadrele convenției narative. Urmărind tribulațiile acestui personaj, cu ochii pironiți pe revolverul detectivului, descoperim în paginile romanului *Voodoo*, o lume captivantă, clocotind de întunecate patimi umane, răspândind fiorii unui veritabil thriller cinematografic (*to thrill* înseamnă a fremăta), ieşit parcă de sub mâna unui Alfred Hitchcock. Indiscutabil, romanul *Voodoo,* care reia şi dezvoltă preocupările anterioare ale autorului pentru mistere, rituri şi ocultism din romane ca *A doua moarte* (2006) şi *Labyrint.com* (2009), este o carte pasionantă, scrisă cu o mână de mare maestru, aducând un real serviciu acestui gen de literatură încă neglijat la noi. ■

Crina Prida

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Porcul de Crăciun și fenomenologia

I. Francin

„Geniul meu şi balega sunt două lucruri extrem de apropiate."
(Remus Foltoş, *Apologia invizibilului*, ed. Zestrea, Baia Mare, 2006, p. 33)

Cine sunt eu ca să neg un adevăr mărturisit atât de frust? La urma urmei geniul, ca şi baliga, poate ține de cald. Măcar pentru o vreme. De asemenea, cred că mai poate fi o legătură interesantă. Anume, doar un geniu ar vedea înscrisul baligii pe albul imaculat al zăpezii ca pe un text esoteric menit a revela inițiaților marele secret al vieții. Şi şi-ar pierde vremea reproducând în caligrafii îngrijite cuvintele acelui ciudat idiom iscat din bolboroseala dosului bovin şi proiectate din mers pe pânza iernii, pentru a le repeta cu sfințenie la ore ocult calculate.

Când un ins cogitativ are revelații fenomenologice în timp ce contemplă defecatorul vacii, personal n-am niciun motiv să-i pun sub semnul îndoielii ideea astfel dobândită. Mă interesează forma şi conținutul unui gând, nicidecum sursa empirică ori circumstanța în care acesta s-a produs. Pe de altă parte sunt sătul de prețioşii pedanți care dincolo de un mimetism afectat n-au de comunicat niciun gând propriu, chiar dacă şi-au irosit ani buni din viață în bucherie. Nu oricine citeşte e menit să şi priceapă, nu orice studios ajunge vreodată înțelept. Ba dimpotrivă, lumea e plină de morişti sforăitoare ce se autodefinesc filosofi, cu comportament infantil, capricios, cu dorințe şi ambiții triviale de ordin politic, instituțional sau administrativ care nu fac decât să compromită sistematic visul iubirii de înțelepciune în numele căruia Socrate, Seneca, Giordano Bruno, Spinoza, Simone Weil sau Edith Stein au primit cu brațe deschise moartea, marginalizarea sau excluziunea. Dar, desigur, noi suntem moderni şi ne permitem moftul de-a nu mai avea idealuri. Noi avem doar interese. Noi nu credem în mituri, credem doar în branduri.

Dacă trăieşti în provincie, dacă tatonezi încă în vederea compunerii unui stil literar propriu şi dacă n-ai nicio instituție puternică în spate care să te promoveze, orice ai scrie nu e luat în seamă. Eşti citit pe fuşerite, cu condescendență şi plasat imediat în aria marginalilor de la care nu se mai aşteaptă nimic niciodată. Cel puțin critica de specialitate, filtrul falsei autorități pe care o dau universitățile, revistele literare şi mass-media nu vor face vreun gest mai solicitant decât acela de-a te ignora. În suficiența lor găunoasă arbitri de prestigiu nu-şi vor pune pana pe hârtie decât, eventual, ca să-şi exprime ironica mefiență. Nu e nevoie de tine, nu te obosi, locurile sunt ocupate, mai bine vezi tu de cultivatul cartofilor. La drept vorbind, cine se aşteaptă să scrie cărți de filosofie notabile un anume Remus Foltoş, profesor la Găeşti?

Dacă situația mai sus expusă e valabilă, nu înseamnă imediat că, în contrapartidă, Remus Foltoş ar fi neapărat revelația literară care nu şi-a aflat încă mediul propice care s-o facă mai cunoscută, mai vizibilă. Lăturalnicii nu sunt obligatoriu purtătorii unor tensiuni spirituale a căror vreme n-a venit şi al căror loc încă nu s-a găsit. Dar ar fi o dovadă de indolență infatuată din partea noastră să nu aşteptăm scânteierea niciunui fulger mintal din partea acestora, să nu le acordăm prezumția niciunei răbufniri de spirit. La urma urmei cine are autoritate asupra locului unde se coace minunea unui gând? Cine va hotărî de unde izbucneşte lumina unei idei? Ideile răsar de te miri unde, inovațiile pot surveni nu numai de unde nu ne-aşteptăm, dar chiar de acolo de unde am băga mâna în foc că e cu neputință să apară. În mediocritatea acribiei universitare nu prea găseşti idei novatoare nici de-ai zăbovi ani întregi prin arhive şi biblioteci, doar mormane de glose, drumuri bătătorite de pantofi academici, parafraze, compilații, marginalii, scolii, rezumate, acelaşi circuit năucitor al locurilor comune proclamate solemn „paradigme" din care se hrănesc cohortele de specialişti ca urşii din fagurii de miere ai albinuțelor. Mutatul cartofilor dintr-un sac într-altul a ajuns, în mod uimitor, întreprindere ştiințific-academică, iar cei care produc mai multe cărți noi din cele vechi sunt numiți savanți, specialişti, autorități, pentru că tot ei au stabilit criteriile înnobilării. Parada savantă şi afectarea autorității țin loc de gândire, de inovație, de stil. Proliferarea colosală a clişeului a condus la posibilitatea ca orice repetitor descurcăreț să joace rolul maestrului, orice histrion prețios să ocupe o catedră ori să se erijeze în autoritate. De la altitudinea unui scaun astfel acaparat se țin discursuri elocvente în care poza personală umbreşte mesajul spiritual, se publică studii şi cărți riguros ajustate despre ceea ce s-a mai scris de mii şi mii de ori, în nenumărate forme de-a lungul şi de-a latul spațiului „ştiințific". Probabil că doar asta suntem, cei ce ne credem filosofi în ziua de azi, nişte nomazi ce scurmă prin gropile de gunoi ale Spiritului, chiar dacă suntem spilcuiți, traşi la patru ace şi ne plimbăm cu limuzina. Heidegger a prevăzut cu groază monstruosul deşeu ce va rezulta din mimetismul spiritului şi iată că faptul deja s-a produs.

Îl citesc cu drag pe Remus Foltoş chiar dacă văd unele stângăcii în textele lui. Diferit de mulți alții, deşi cunoaşte bine câteva momente importante ale tradiției filosofice, nu s-a îngropat într-o modă, nu se mulțumeşte cu acrobații mimetice. Dimpotrivă, are darul de-a vedea revelații acolo unde mulți n-ar vedea decât fapte comune, are cutezanța de-a preschimba ordinarul în sublim sau, mai precis „balega de vacă" în eidos. De pildă, are un capitol în *Apologia invizibilului* unde ne prezintă o experiență, o observație aparent grotescă din care ştie să extragă o teză de cel mai pur rafinament filosofic. Câți sunt aceia care, cu ochii ațintiți la curul vacii ajung la intuiții metafizice? Foarte puțini, cred, însă cu toate astea experiența e profitabilă, e un adevărat balsam pentru ochii obosiți de la monitorul calculatorului, merită s-o încercați. Vocea auctorială: *„Când, pentru câteva fracțiuni de clipă, interiorul vacii s-a unit cu exteriorul, respectiv păşunea înfăşurată în aerul umid şi propice pentru păscut, s-a întâmplat ca rezultatul anulării opoziției interior-exterior să fie generator de lumi (balega-univers). Dacă interiorul şi exteriorul sunt două spații paralele atunci intersectarea lor fulgurantă şi pasageră trebuie neapărat să fie semnul unei plenitudini, mărturia unui spațiu terț, mai bogat, mai miraculos, un spațiu omogen unde interiorul este sinonim cu exteriorul şi unde lumile infinite ar fi de o bogăție şi de o dorință de actualizare – maxime."* (p. 34). Pentru el, firescul uşurării vacii are tensiunea marilor făptuiri din care țâşneşte lumina unui adevăr. Relația fenomenologică interioritate-exterioritate, care a dat de lucru atâtor minți ascuțite şi a produs scurtcircuitul atâtor sinapse filosofice, se lămureşte dintr-odată. Exterioritatea naturii şi interioritatea vacii colaborează la un produs a cărui extramisiune, deşi neatractivă pentru ochi şi dezagreabilă nasului, conține sinesteza unui *mysterium conjunctionis*. Interioritatea s-a unit cu exterioritatea şi au produs aluatul molatic din care se hrănesc muştele şi în care îşi află sălaş miriade de ființe vii nevăzute. Viața apare în acelaşi mod ca şi dejecția, din conjuncția exteriorității cu interioritatea. Analog, mintea filosofică procedează la asimilarea, „păscutul" impresiilor exterioare, rumegarea lor, trecerea prin filtrele „stomacului" cartezian şi apoi la ejectarea rafinat-conceptuală a acestora. Exterioritatea impresionabilă, trecută în interioritate a gândirii, redevine exterioritate a propoziției, judecății, teoriei. Aşa se face că unele producții ale cugetelor filosofice nu miros întotdeauna prea bine. Ba, dacă se nimereşte să calci în ele poți luneca, poți cădea să-ți rupi Doamne fereşte! – vreun membru nefilosofic şi în genere fâlfâitor când e vorba de doxă.

Nu e singurul exemplu de observație curajoasă pusă de Remus Foltoş la temelia unei formule filosofice. La fel de expresivă este fenomenologia porcului de Crăciun, contrapusă celei transcendentale husserliene şi a Spiritului, hegeliene. Dacă Hegel oferă spectacolul obiectivărilor Spiritului absolut prin natură, istorie şi cultură mânat de jocul dialectic, pentru a ajunge la coincidența lui cu gândirea, adică adevărul absolut, Husserl nu face decât să pună între paranteze prezumția de realitate a lumii exterioare – reducție fenomenologică –, să identifice punctul fix, activ în actul reducției, de care depinde întregul proces şi care, în chip evident, nu poate să se auto-suspende – egoul transcendental –, pentru a deriva în cele din urmă o nouă realitate, lumea ca fenomen al intenționalității specifice eului. Mergând dinspre eul intențional, oarecum fantomatic, înspre cel corporal, Remus Foltoş găseşte trăsătura determinantă a acestuia – foamea –, care poate fi instrumentată filosofic. Anume, în felul în care intenționalitatea husserliană ne permite proiecția de sens în raporturile noastre cu exterioritatea, foamea ne orientează apetent înspre o exterioritate ce-ar putea servi de hrană. Astfel ajungem la a pune în act ustensilitatea jungherului şi a maşinii de tocat, pentru a transforma porcul în carne, slănină, şorici, sângerete, caltaboş, jumări şi cârnați, acestea fiind echivalentul satiabil al *„producției de sens"* husserliene. De fapt în satiabilitatea slăninii sau a caltaboşului se revelă sensul acestora şi iată cum, astfel, am operat transformarea porcului dintr-un obiect natural într-un produs transcendental. În termenii autorului: *„Pentru a trece de partea adevărului, porcul trebuie neapărat interpretat. Propriuzis, tăierea şi pregătirea porcului este calea spre «atitudinea transcendentală» iar metoda, în acest caz, este cuțitul. Dacă înțelegem în acest fel şi nu altfel ideea fenomenologiei porcului (foamea trebuie să aibă şi ea sistem filosofic) vom vedea că ea rivalizează cu orice filosofie."*(p. 31)

Arlechinul diabolic, Anonimatul țapului ispăşitor, Calea râsului, Înțelepciunea care farmecă, Timpuriul, Estetica stupidității, Conspirația animalității, Vârsta fericită şi sentimentul despărțirii constituie, selectate după gustul meu de cititor, tot atâtea teme original tratate şi grele de sevă din care s-ar putea detaşa şi compune oricând un nou eseu sau o lucrare de dimensiuni mult mai extinse decât cea de față. Aici se pare că acționează fericit similitudinea de care vorbea autorul, între propriul „geniu" şi baligă. În ambele se se-ascund nebănuite gângănii, neştiute vietăți, neaşteptate mistere. Probabil că din fericita colaborare a îngrăşământului natural cu mintea exuberantă a lui Remus Foltoş vor ieşi la iveală multe cărți valoroase. Personal le aştept cu încredere.

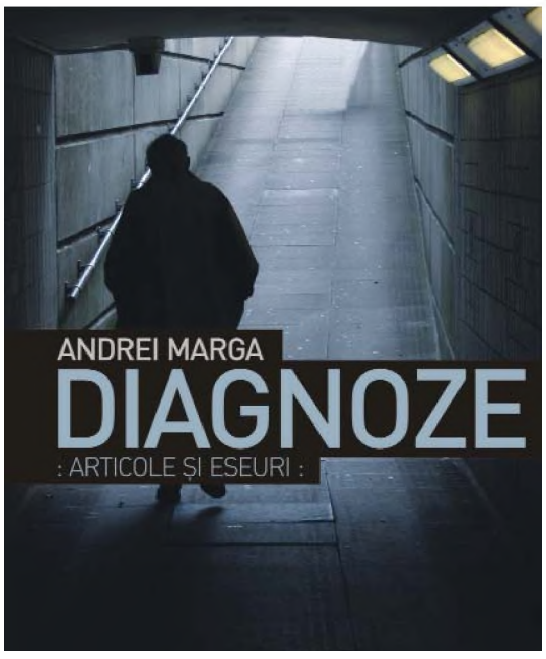
■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Diagnoza ca gen al discursului filosofic

Alexandru Uiuiu



Scopul rândurilor ce urmează este acela de a demonstra că diagnoza filosofică, pe lângă a fi, prin conținutul ideatic angajat, o sarcină şi o funcțiune a filosofiei în contemporaneitate, poate fi atestată – din punct de vedere formal, metafilosofic – ca gen specific configurat, că ea poate intra în tabloul genurilor de discurs filosofic - alături de recenzie, articol, jurnal, aforism, scrisoare, eseu, dizertație, tratat şi altele - ca unul de sine stătător, cu structură şi formă propriu configurate.

Cu o limpezime remarcabilă, Andrei Marga ne prezintă în lucrarea sa dedicată metodologiei şi argumentării filosofice felurile actuale de a concepe filosofia şi felurile de a prezenta filosofia. Dacă primele se referă la cum este gândită şi elaborată filosofia, cele din urmă se referă la tipurile de discurs, la formele filosofiei.

"Şi acum ca şi odinioară – ne spune Andrei Marga – filosofia este concepută şi realizată în mai multe feluri. Ea se prezintă ca ceva extrem de eterogen. Aceasta nu numai pentru că pe acest teren se confruntă viziuni care tind să se excludă, ci şi pentru că filosofia înseamnă ceva sensibil, diferit pentru unii gânditori în raport cu alți gânditori. Care sunt semnificările prototipice ale filosofiei astăzi? Să le enumerăm pentru ca în continuare să le ilustrăm şi să le caracterizăm succint: 1. filosofia ca analiză logică a ştiinței,
2. filosofia ca reflexie asupra trăirilor personale,
3. filosofia ca imagine a lumii obiective,
4. filosofia ca lămurire a inserției subiectivității în lume, 5. filosofia ca raționalizare a istoriei,
6. filosofia ca metafizică"[1]

Nu vom mai stărui asupra prezentării acestor feluri de a concepe şi elabora filosofia pentru că suntem mai degrabă interesați de felurile de prezentare ale filosofiei, de tipurile de discurs de care o filosofie sau alta uzează, care într-un tablou alcătuit de acelaşi autor[2] ar fi următoarele: a) *Fhilosophia ex crisi et morbo*; este filosofia ce se edifică prin reflexia unui om ce se desprinde de uzual, de tradițional, punându-le sub semnul întrebării. Filosof este aici cel ce vede probleme acolo unde toți ceilalți văd lucruri normale, în regulă. b) *Fhilosophia ex ignorantia et problemata;* este filosofia ce se constituie prin reflexia unui om ce descoperă necunoaşterea sa şi caută să o explice. Aici punctul de plecare al interogației filosofice este necunoaşterea (ştiu că nu ştiu) c) *Fhilosophia ex dubitatione;* este filosofia care apare ca replică la *tradiție*, ca sesizare a incoerenței acesteia, din nevoia de a-i repara neajunsurile. Punctul de pornire al acestui tip de discurs filosofic este chiar tradiția. d) *Fhilosophia ex individuo*; este izvorâtă din confruntarea individului cu situații noi, în care el este nevoit să ia decizii pentru care *tradiția* nu-l mai poate ajuta. e) *Fhilosophia ex ratione*; reprezintă efortul de a găsi o rațiune în desfăşurarea aparent aleatoare a fenomenelor, după ce a fost recunoscută rațiunea ca principiu superior al manifestării umane. e) *Fhilosophia ex homine* este filosofia articulată ca demers pentru a stabili şi proteja specificul uman.

Această rezumare a punctelor de plecare ale filosofiei, a izvoarelor ei, rămâne valabilă şi pentru filosofia de astăzi – ne spune Andrei Marga - deoarece: "Filosofia presupune în mod evident aşa cum se poate sesiza în cazul fiecărei experiențe originare a filosofării, satisfacerea unei condiții preliminare: interogarea, punerea sub semnul întrebării a ceea ce este, a tradiției. Filosoful este cel care se aventurează printre cei care sunt siguri de ceea ce este, cel ce iese din rând printre cei ce sunt de acord. Neînțelegerea şi reproşul îl însoțesc."[3]

Semnificativă în abordarea lui Andrei Marga ni se pare *plasarea tradiției* (a erudiției) *printre condițiile preliminare ale filosofiei,* fără de care aceasta nici nu este cu putință. Tot de aici vom reține portretul filosofului trasat în termenii *aventurii şi creativității* şi astfel vom sublinia încă o dată că filosofia porneşte de la erudiție dar nu are altă şansă decât să devină creativă dacă autorul vrea să se numească filosof iar opera lui vrea să însemne ceva în istoria acestui domeniu. Dialectica erudit-creativ, tradiție-inovație, este inerentă şi imanentă elaborării şi prezentării filosofiei, fiind implicată şi la nivelul conținutului şi a formelor expunerii ideilor filosofice. Formele filosofice pe care Andrei Marga le enumeră vin să dea dimensiunea diversității în care conținuturile pot să apară pentru a respecta epoca istorică şi paradigma receptării.

1) *Filosofia ca poem.*

Condiția filosofiei ca poem a fost – istoric vorbind – apariția filosofiei scrise. Primul care a scris filosofie a fost Anaximandros. Virtuțile acestui tip de discurs filosofic nu s-au pierdut de la poemul lui Parmenide despre natură şi până la un Nietzsche sau Heidegger. Avantajele aici sunt traducerea intuitivă a ideilor şi asigurarea unei audiențe mai largi iar dezavantajul constă în *imprecizia ideilor şi riscul continuu de a dizolva gândirea în imagistica emoțională*. Poemul – consideră Andrei Marga – este o formă de început, juvenilă, de a prezenta filosofia.

2) *Filosofia orală*

Este, prin excelență filosofia lui Socrate. Aceasta are avantajele urbanismului atic care, fără să afişeze pretenții şi prezumții, păstrează integral drepturile libertății şi o construieşte înlăturând totodată şi ce este brut. Acest avantaj este reliefat de Marga printr-un citat din Hegel, autor de care el se foloseşte şi pentru a reliefa neajunsurile filosofiei orale care serveşte ca paravan justificator al oricărei nefilosofii.

3) *Filosofia ca dialog*

Este întruchipată prin excelență de Platon. Dialogul este altceva decât conversația pentru că el este construit spre o idee. El prezintă totuşi şi dezavantajul că înaintarea pare a se datora arbitrariului, deoarece la sfârşitul lui rămâne senzația că lucrurile ar fi putut lua şi o altă întorsătură.

4) *Filosofia ca eseu*

Forma eseului este solidară cu presupoziția că un fapt este semnul a ceva general, că partea este expresia întregului. În formele originare este amintit Locke – cel care porneşte de la empiric pentru a stabili datele generalului – iar pentru spațiul european continental Georg von Lukacs, care susține că eseul poate să ancoreze mai degrabă decât alte forme filosofia în viață. Eseul este o formă excelentă pentru *filosofia subiectivă,* dar insuficientă pentru *filosofia obiectivă.*

5) *Filosofia ca jurnal*

Această formă a filosofiei a fost reprezentată strălucit de Soren Kierkegaard care consideră că filosofia trebuie să redea trăirile individului, adevărul, dar nu adevărul general, ci adevărul pentru el. Ea refuză filosofia obiectivă şi istorismul şi nu poate evita accidentalitatea conținutului şi un relativism de principiu.

6) *Filosofia ca aforism*

Este o reacție la filosofia sistematică, de care au uzat filosofii care au considerat-o insuficientă. Asupra motivelor insuficienței filosofiei de sistem am stărui în capitolul dedicat acesteia în lucrarea noastră. Aforismul – consideră aici Marga – s-a dovedit o formă capabilă să exprime idei ce înnoiesc filosofia.

7) *Filosofia ca scrisoare*

Scrisoarea se elaborează pentru un auditoriu determinat, de obicei o persoană apropiată. În *acest mod ea favorizează explicitările. Sunt citate Scrisorile către Lady Welby* a lui Peirce, *Scrisoarea despre umanism* a lui Heidegger sau *Scrisorile despre logica lui Hermes* de Constantin Noica.

8) *Filosofia în expunere matematică*

Este ilustrată de un Baruch Spinoza care a avut preocuparea de a-şi expune filosofia *more geometrico*, crezând că astfel filosofia câştigă în claritate şi rigoare, iar rezultatele ei sunt sigure. În contemporaneitate – crede Marga – matematica este un instrument indispensabil pentru filosofie, dacă nu direct atunci prin intermediul unei discipline care a făcut-o posibilă: logica simbolică. Aceste instrumente devin productive atunci când se asociază ideilor filosofice şi pătrund în domenii inaccesibile intuiției.

9) *Filosofia ca sistem*

În această variantă filosofia a fost evident inițiată de Aristotel. Ea porneşte de la un principiu abstract care tinde să explice speculativ întreaga alcătuire particulară şi concretă a ființei. Asupra acestui mod de prezentare a filosofiei am stăruit în capitolul care-i este destinat, acolo unde se arată atât avantajele cât şi neajunsurile acestui tip de discurs filosofic.

Andrei Marga expune succint câteva concluzii care urmează acestei prezentări: "a) este mereu o problemă pentru filosofie câştigarea specificului în raport cu ştiința, arta, religia, încât formele de prezentare trebuie să fie evaluate şi din acest punct de vedere; b) este apoi totdeauna o altă problemă aceea de a adera la datele experienței lumii trăite de om, încât aceste forme trebuie să fie considerate şi pe această linie; c) formele de prezentare a filosofiei sunt diverse şi rămân astfel cu legitimarea, avantajele şi dezavantajele specifice; d) atât timp cât filosofia este concepută ca o prestație distinctă, ea trebuie să urce la forma de maximă dezvoltare – cea a sistemului (acesta poate fi nedescriptiv, dar e sistem); e) şi în filosofie este recomandabil să se recurgă de câte ori este posibil la o prezentare formalizată, dar filosofia se înalță din dramele, dilemele lumii trăite, ale vieții umane, şi oricât de formalizată este, ea trebuie să rămână traductibilă în limbajul curent"[4]

Dacă ar fi să aplicăm tabloului schițat mai sus după Andrei Marga, criteriul prezenței erudiției şi a creativității în discursul filosofic am putea spune ca o prima observație că formele *juvenile*, de început, sunt – oarecum firesc – mai creative şi că ele nu angajează, cel puțin la nivelul textului ca obiect, în mod
Lucrurile se complică însă la o analiză aprofundată şi

(Continuare în pagina 28)

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Barry Unsworth
Cu mască, fără mască

Rodica Grigore

Barry Unsworth,
Secretul rubinului.
Traducere şi note de Claudia Dumitriu,
Bucureşti, Grupul Editorial Corint, 2008

Dacă ar fi să dăm crezare întru totul părerii lui Malcolm Bradbury, una din orientările de bază ale prozei britanice contemporane ar fi cea istorică, o direcţie care a avut tendinţa de a lua, mai ales în ultimele decenii, după spune criticul amintit, „proporţii aproape epidemice". Dincolo de exprimarea extrem de tranşantă, afirmaţia conţine, trebuie să recunoaştem, un însemnat procent de adevăr, dar acesta trebuie interpretat în sensul că tema istorică ce străbate numeroase creaţii în proză apărute în Marea Britanie nu face altceva decât să demonstreze o progresivă pierdere a încrederii în capacităţile şi posibilităţile ficţionale ale temelor literare ceva mai legate de actualitate. În acest context, romanele lui Barry Unsworth se individualizează şi se remarcă fără doar şi poate, deoarece, alegând să trateze subiecte istorice, el este printre foarte puţinii autori britanici contemporani care reuşeşte să facă acest lucru nu doar cu un indiscutabil talent în ciuda relativei indiferenţe a criticii literare faţă de cărţile sale (indiferenţă datorată, în mare măsură, faptului că a trăit mulţi ani în Ţările Scandinave şi în Italia, aparent înstrăinându-se, de insularul spaţiu cultural britanic), ci şi cu o înţelegere profund umană a faptelor descrise. Aceste aspecte se susţin perfect dacă avem în vedere majoritatea covârşitoare a romanelor sale pe teme istorice, de la *Pascali's Island* (unde scriitorul abordează perioada tulbure care a urmat căderii Imperiului Otoman) sau *Stone Virgin* (carte ce investiga complicata lume a epocii de strălucire a Veneţiei), şi până la *Sacred Hunger*, creaţie îndrăzneaţă şi impresionantă, unde accentul cade pe suferinţele inimaginabile provocate de comerţul cu sclavi. Tocmai pornindu-se de la asemenea amănunte, critica literară a vorbit, uneori, despre o adevărată „identitate estetică transnaţională" a lui Barry Unsworth, precum şi de capacitatea sa de a cuprinde, în propria operă literară, două tendinţe opuse ale literaturii britanice contemporane: pe de o parte, asa numita „internaţionalizare", iar pe de alta, renaşterea treptată a regionalismului specific insular.

Inclus în prima categorie, romanul *Secretul rubinului* (*The Ruby in Her Navel*, 2006), nu este, aşa cum ar putea să pară la prima vedere, doar un bine lucrat text de factură oarecum poliţistă sau plin de aventuri erotice ori de comploturi politice, ci şi ceva pe deasupra, dacă avem în vedere că acţiunea cărţii este plasată în secolul al XII-lea, în Sicilia, în timpul domniei regelui Roger. Or, se ştie bine că, pe fondul complicatei atmosfere create de cea de-a doua cruciadă şi de tensiunile politice aferente şi, practic, inevitabile, societatea multiculturală şi extrem de eterogenă a Siciliei acelei epoci nu avea cum să nu fie lovită - din nou, inevitabil - de neînţelegeri, comploturi, nenumărate trădări şi complicate reconfigurări ale forţelor conducătoare, căci, se ştie, arabii jucaseră mult timp, la Curtea Siciliei, un rol esenţial, ameninţat, acum, din toate punctele de vedere, de creştinii din ce în ce mai nemulţumiţi de pierderea propriilor avantaje şi privilegii. Aceasta este lumea în care protagonistul romanului, cel care joacă şi rolul de narator, Thurstan Beauchamp, un tânăr de origine normandă, se vede silit să trăiască şi să se afirme, sub ordinele lui Yusuf, sarazinul care spera să-l transforme, treptat, în continuatorul ideilor sale de bună înţelegere şi conviеţuire a diferitelor neamuri sub soarele regatului Siciliei. Numai că, ros de ambiţii, vrând să acceadă cu orice preţ la poziţii tot mai înalte, Thurstan ajunge nu doar să spioneze - aceasta fiind, printre altele, însărcinarea de care trebuia să se achite în sljba lui Yusuf - ci şi, mai ales, să fie el însuşi spionat. Să trădeze, dar să fie, apoi, el însuşi trădat. Astfel că, după primele pagini, cititorul ajunge să se întrebe cine este, în fond, adevăratul Thurstan. Iar apoi, desigur, care este adevărata sa dragoste, frumoasa şi intangibila Lady Alicia sau temperamentala Nesrin, dansatoarea venită, împreună cu o mică trupă, tocmai din Anatolia, pentru a se îmbogăţi la curtea Regelui Roger, fascinat de tot ce însemna spectacol şi delectare. *Secretul rubinului* devine, astfel, pe nesimţite, un alt soi de „morality tale", de astă dată, însă, nu în sensul de „mister medieval", ca în romanul anterior, ci de parabolă subtilă şi complicată, având drept miză principală evidenţierea semnificaţiilor comportamentului uman de dincolo de măştile curtenitoare ale turnirurilor sau spectacolelor de curte. Şi, nu în ultimul rând, a formelor şi sensurilor dragostei, din nou, dincolo de clişeele poeziei provensale sau de orice fel de clişee. La o lectură atentă, romanul lui Barry Unsworth se va dovedi, deci, a fi şi o convingătoare pledoarie pentru libertatea de conştiinţă şi cea de alegere, afirmând cu hotărâre o serie de mari adevăruri despre intoleranţa religioasă - de atunci sau, de ce nu, şi de acum - dar şi despre cât de grav poate orbi, uneori, iubirea sau, cel puţin, ceea ce, în anumite momente, trece drept iubire. Cartea, în ciuda atmosferei istorice şi a culorii locale perfect surprinse, este, în fond, imprevizibilă la fiecare pagină, strategia principală a scriitorului constând în încercarea de a urma, simbolic, neaşteptatele gesturi şi atitudini ale frumoasei Nesrin, mereu neconforme cu dogma sau cu orice normă impusă. Pe de altă parte, este evident, fără îndoială, că romanul prezintă numeroase asemănări cu *Morality Flay*, dacă avem în vedere chiar pretextul narativ principal, şi anume venirea în Sicilia a unei trupe ambulante - de astă dată, nu de actori, ci de dansatori. Desigur, prezenţa lor era absolut necesară, deoarece reprezintă şi pretextul cel mai potrivit pentru a justifica numeroasele călătorii ale lui Thurstan, aflat mereu, pe lângă însărcinările sale mai puţin oficiale din serviciul lui Yusuf, în căutarea celor mai sofisticate spectacole pentru Curtea Regală. Şi, ca orice călătorii, şi drumurile sale de-a lungul şi de-a latul regatului sau a altor regate, au darul de a-l face, pe de o parte, să cunoască o lume pestriţă şi să înţeleagă, dar abia la sfârşit, că lucrurile şi oamenii nu sunt mai niciodată ceea ce par a fi şi că nici chiar iubirile adolescentine cele mai pure şi mai înflăcărate nu pot rezista în mijlocul atâtor comploturi şi crime, dovedindu-se, în fond, tocmai ele, a fi cele mai supuse schimbării. Pe de altă parte, însă, Thurstan, cel aflat mereu în căutarea măririi şi a aventurilor de natură a-l ajuta să devină, finalmente, cavaler şi să recâştige vechea avere a familiei sale (donată, pe neaşteptate, bisericii, de tatăl lui), va ajunge şi să se descopere pe sine, să afle cine este cu adevărat - dar, esenţial, nu fără ajutorul lui Nesrin, cea care îl vindecă şi-l alină atât fizic, în timpul lungii sale boli, cât şi (mai ales!) sentimental. De aici şi decizia finală a tânărului, care va alege, în ciuda posibilităţilor de ascensiune pe care i le făgăduise regele, o viaţă de libertate, împreună cu Nesrin.

Aparent, o incredibilă transformare. Dar pe deplin justificată de evoluţia faptelor şi întâmplărilor prin care trece Thurstan. Căci Barry Unsworth ştie perfect cum să sugereze, la tot pasul, că orice formă artistică viabilă nu poate fi ruptă de componenta şi dimensiunea morală, confirmând, astfel, implicit, ceea ce Iris Murdoch afirmase într-un eseu din 1992, intitulat *Metaphysics as a Guide to Morals*: anume că arta şi în special literatura trebuie să acţioneze şi să funcţioneze întotdeauna drept cea mai accesibilă formă de reflecţie morală asupra realităţii. Pe de altă parte, ar fi inexact să afirmăm că Thurstan Beauchamp încearcă să atingă în mod deliberat pragul libertăţii moderne, şi tocmai aici e de găsit marea artă a lui Unsworth, autorul dovedindu-se pe deplin capabil a nu depăşi epoca în care e plasată acţiunea cărţii nici în ceea ce priveşte reacţiile, şi nici în ceea ce priveşte dorinţele personajelor sale.

Pe de altă parte, la o lectură atentă la nuanţe, transformarea lui Thurstan poate fi comparată cu aceea, la fel de spectaculoasă, trăită de Nicholas Barber din romanul *Un mister medieval*, ori cu a lui Christy Mahon, din piesa *The Flayboy of the Western World* a dramaturgului irlandez John Synge. Christy depăşeşte stadiul iniţial de băiat timid şi devine un tânăr atletic, fermecător şi mereu dorit de femei, nefăcând, în fond, altceva decât să urmeze impulsul existent în sine dintotdeauna şi reprezentat de o faţetă poate mai puţin previzibilă a eului său. Desigur, în cazul protagonistului din *Secretul rubinului* avem de-a face şi cu profundele implicaţii simbolice ale măştii şi, mai cu seamă, ale marilor adevăruri pe care, în fond, orice mască le poate ascunde. În acest fel, alegerea finală a lui Thurstan şi plecarea sa la Paris alături de Nesrin reprezintă şi opţiunea fermă şi definitivă nu doar pentru dimensiunea etică, ci, deopotrivă, şi pentru aceea artistică. Nu trebuie să uităm că, practic, Thurstan alege cariera de cântăreţ ambulant, acompaniatorul frumoasei lui iubite, neîntrecută în arta dansului, devenind, deci, artist, exprimându-şi, astfel, opţiunea în favoarea artelor, iar nu a armelor, cu toată strălucirea şi bogăţia pe care o carieră de brav cavaler i-ar fi putut-o aduce. Dovadă, dacă mai era nevoie, că, pendulând ani de zile între iluziile fermecătoare, fără îndoială, ale onoarei cavalereşti şi ale iubirii, Thurstan va înţelege, maturizându-se, practic, peste noapte, după uciderea lui Yusuf, ca urmare a trădării sale, că arta e singura în stare să-i ofere o cale şi o şansă de salvare - de acutul sentiment al vinovăţiei, dar, deopotrivă, de sine însuşi, de toţi demonii ambiţiei şi vanei faime de care se lăsase, mult prea mult timp, stăpânit. În fond, Barry Unsworth sugerase rolul salvator şi purificator al artei încă din primele capitole ale romanului, prin intermediul descrierii detaliate a artei mozaicului, adusă la perfecţiune de meşterii bizantini, dar şi prin subtilul şi halucinantul efect de reduplicare rezultat în urma rafinatului joc de lumini şi umbre datorat oglinzilor din palatul de vânătoare unde Alicia pusese la cale perfidul plan a cărui victimă sigură va fi îndrăgostitul Thurstan.

Având pe de-a-ntregul arta şi ştiinţa de a depăşi graniţele dintre teme considerate, anterior, incompatibile, Barry Unsworth reuşeşte, prin toate acestea, ca autor al unui neaşteptat roman istoric scris în cheie postmodern-multiculturală, să demonstreze, extrem de convingător încă ceva: şi anume că dincolo de toate măştile, fie ele etice, estetice sau de orice altă natură, se află, întotdeauna, adevărul. Şi că depinde doar de fiecare în parte, actori sau spectatori, cavaleri, curteni, războinici sau artişti, să dorim să ajungem la el.

■

Black Pantone 253 U

14 mai 1610

Horia Lazăr

În urmă cu patru sute de ani, Henric al IV-lea, regele Franței, era ucis cu doua lovituri de cuțit de Ravaillac. Supus interogatoriului, asasinul a mărturisit că încercase, de două ori, la Rusaliile şi la Crăciunul din 1609, să se apropie de rege, pentru a-i cere să pornească războiul împotriva protestanților. Împiedicat să-l abordeze pe monarh, care, pregătindu-se pentru o campanie militară în Flandra, în teritoriile imperiale, o încoronase pe regina Maria de Medici în ziua precedentă, 13 mai, înzestrînd-o cu toate prerogativele regale, Ravaillac a trecut la act în 14 mai, afirmînd, cum consemnează actele procesului, că „un tiran poate fi ucis de oricine, fără mustrare de conştiință, şi că monarhul era un tiran, deoarece nu voia nicidecum să le declare război hughenoților, şi nici să-i oblige să creadă în adevărul credinței catolice, amenințîndu-i cu moartea".

Ravaillac a fost calificat, pe rînd, drept fanatic catolic, individ fragil psihologic, iluminat cu simțul unei misiuni divine pe care o avea de îndeplinit sau om cu mintea slabă, manipulat din umbră de persoane sau grupuri ostile regelui şi politicii sale. Trecînd prin interogatorii şi torturi între 14 şi 27 mai, cînd a fost supliciat, regicidul a declarat invariabil că acționase din proprie inițiativă, fără comandă a cuiva şi fără complici. Împrejurările asasinării lui Henric i-au făcut însă pe istorici să avanseze o sumă de ipoteze pentru explicarea asasinatului, toate rămase neconfirmate, chiar dacă, după publicarea lucrării capitale a lui Roland Mousnier, *Asasinarea lui Henric al IV-lea*, în 1964, de atunci reeditată (1), dosarul a fost redeschis în mai multe rînduri.

Incriminați de uciderea regelui au fost, unii după alții, persoane din anturajul regal – acuzați de intrigi politice, diplomatice şi amoroase -, fanaticii din Liga catolică, ordinul iezuiților şi agenții spanioli şi flamanzi ai lui Filip al III-lea şi ai arhiducelui Albert de Habsburg. Din prima categorie, ducele d'Éperon şi Henriette d'Entragues, marchiză de Verneuil, căreia regele îi făcuse anterior o promisiune scrisă de căsătorie cu condiția de a-i naşte un fiu, nerespectată din cauză că marchiza născuse un copil mort – ceea ce l-a îndreptat spre căsătoria cu Maria de Medici -, au fost repede disculpați, deşi Michelet va persista să imagineze, în secolul al XIX-lea, o vastă conspirație a celor doi, sprijiniți de spanioli şi de Concini şi Leonora Galigai, consilierii italieni ai reginei, bănuită de complicitate pasivă. Prezent lîngă rege în momentul asasinării lui, d'Épernon îl împiedicase pe unul dintre gentilomi să-l ucidă pe loc pe Ravillac, deşi ar fi avut motive ca acesta să dispară fără să vorbească, în cazul în care ar fi fost propriul lui agent. Cît despre marchiza de Verneuil, suspectată indirect din cauza depoziției doamnei ei de companie, s-a putut dovedi că ultima era mitomană şi dornică de publicitate.

Implicarea spaniolilor e şi ea foarte puțin probabilă. În pofida rivalității dintre monarhii celor două țări, anii 1600 sînt o perioadă de destindere militară şi politică între Franța şi Spania. Slăbite de înfruntări anterioare, cele două regate aveau nevoie de calm şi de redresare economică. Tratatul de pace de la Vervins dintre Henric al IV-lea şi Filip al II-lea (semnat în 2 mai 1598) a întîrziat, din motive diplomatice, transmiterea textului de toleranță religioasă de la Nantes (promulgat în 30 aprilie 1598) în întreaga Franță, pentru a nu fi şocată sensibilitatea catolică a spaniolilor prezenți la ceremonia din Paris a confirmării tratatului. Pe de altă parte, Filip al III-lea şi curtea de la Madrid au manifestat, în 1610, o stupoare nedisimulată la aflarea morții lui Henric.

Pista flamandă, deşi plauzibilă, nu poate fi nici ea dovedită. Amenințată de o invazie franceză, Flandra imperială era parcursă de zvonuri care anunțau moartea lui Henric – unele cu două săptămîni înainte ca ea să fi avut loc iar în 12 şi 13 mai precizînd şi arma: pumnalul. Absența documentelor face însă imposibilă atribuirea asasinatului unor agenți imperiali.

Cum uciderea lui Henric al IV-lea nu pare a fi fost executată în serviciu comandat e rezonabil să ne punem întrebări, asemenea lui R. Mousnier, în legătură cu climatul social, religios, politic, economic şi intelectual al epocii în care a avut loc, şi care poate configura o rețea de cauze mobile şi interdependente, susceptibile de a-i fi dat naştere. Aici, tensiunile generate de ostilitatea populară împotriva iezuiților (însuşite de Parlamentul parizian), de fiscalittea regală şi de intrigile de la curte (în care evocarea promisiunii de căsătorie făcută de Henric marchizei de Verneuil ar fi putut duce la invalidarea lui Ludovic al XIII-lea ca rege dacă papa ar fi declarat căsătoria cu Maria de Medici necanonică), precum şi abundenta literatură consacrată tiranicidului pe fundalul războaielor religioase ne pun în fața unor fapte ce pot explica, fiecare în felul lui, gestul lui Ravaillac.

Henric al IV-lea a făcut obiectul a douăzeci de atentate, după ce predecesorul lui, Henric al III-lea, a fost asasinat de un călugăr fanatic, Jacques Clément, apropiat de dominicani. Dintre atentatele îndreptate împotriva lui Henric, cel din 1593 al lui Pierre Barrière şi cel din 1594 al lui Jean Chastel au avut impact şi consecințe. Cum ambii atentatori aveau legături cu iezuiții şi cu Liga catolică (Chastel studiase într-un colegiu iezuit), Parlamentul parizian i-a cerut regelui expulzarea iezuiților din Franța, la întîmpinarea universității din Paris – condamnare în afara regulilor prin violarea imunității ecleziastice şi proclamată ca un gest politic galican împotriva Romei, care nu ridicase încă excomunicarea pronunțată împotriva regelui pe vremea cînd revenise la protestantism, deşi clerul francez o făcuse. Asemenea unei bune părți a credincioşilor, iezuiții susțineau că o excomunicare făcută de papă nu poate fi ridicată decît tot de el. Deşi neconfirmată de rege, expulzarea iezuiților a avut ca rezultat închiderea unor colegii ale ordinului, care vor fi repuse în drepturi printr-un act al monarhului din 1603.

Fără a fi incitat pe față la uciderea regelui, iezuiții afirmau hotărît întîietatea papei în definirea doctrinei şi a disciplinei catolice. Unii dintre ei îndemnau la alungarea din regat a calviniştilor, foştii coreligionari ai lui Henric, şi chiar la masacrarea lor în masă, iar cei mai mulți se ridicau împotriva campaniei militare pregătite de rege împotriva imperialilor, favorabilă unor principi protestanți. Capul de acuzare cel mai grav era însă scrierea şi răspîndirea unor opuscule favorabile tiranicidului.

Aristotel distinge tiranul inofensiv, instalat la putere fără consimțămîntul supuşilor, de tiranul ce-şi datorează poziția vicleniei şi violenței. Constatînd, senin, că tiraniile durează puțin (cel mult şaptezeci de ani), filosoful le atribuie viciile conjugate ale oligarhiei şi ale democrației.

În antichitatea creştină, Augustin arată că uciderea tiranului e licită, trebuind însă dictată de o autoritate publică – de magistrați -, nu săvîrşită de o persoană privată. Făcînd deosebirea între tiranul uzurpator şi cel obişnuit, scolasticii dezvoltă teorii ale tiranicidului diverse şi contrastante. Într-o carte celebră, *Policraticus,* Ioan din Salisbury se pronunță în favoarea tiranicidului, pentru ambele genuri de tiran. La rîndul lui, Toma din Aquino îl admite doar pentru tiranul uzurpator; celui obişnuit îi rezervă contestarea prin răzvrătire populară şi executarea printr-o sentință legală regulată. Marii umanişti ai Renaşterii (Erasm, Machiavel) au susținut unanim tiranicidul, însă Calvin, pentru care domnia tiranului e semnul mîniei divine, refuză revolta şi uciderea lui, preconizînd rezistența legală prin organele constituite – opinie respinsă de coreligionarii lui, îndeosebi după noaptea sfîntului Bartolomeu, între 1572 şi 1584. Prin asimilarea tiranului cu ereticul, publiciştii anilor 1550-1600 încuviințează tiranicidul ca acțiune directă de răzbunare a poporului creştin, în afara cadrului legal al reprezentării politice. Mobilurile şi interesele politice ale dezbaterii apar

Dorel Găină

Black Pantone 253 U

însă pregnant începînd cu 1584, anul morții ducelui de Anjou, fratele regelui Henric al III-lea, cînd viitorul Henric al IV-lea devine moştenitorul prezumtiv al tronului. Începînd cu această dată, pamfletarii catolici şi protestanți îşi inversează argumentele. Anticipînd urcarea pe tron a lui Henric de Navara, pe atunci protestant, catolicii exaltă dreptul poporului de a-i îndepărta pe tirani, în vreme ce protestanții apără inviolabilitatea monarhilor. Într-un climat de radicalizare politică şi religioasă, iezuiții, influențați de Liga catolică, reduc scrupulele tiranicidului, încredințînd răzbunarea poporului oprimat oricărei persoane private, în absența misiunii divine. Sfîrşitul de veac e marcat, în Franța şi Anglia, de atentate în serie.

Definirea monarhului ca tiran uzurpator şi duşman al creştinătății, aşadar al propriului popor, justifică înlăturarea lui fizică, singurul obiect de discuție rămînînd persoana sau instituția abilitată să o facă. Accesul la tron al lui Henric al IV-lea, văr de gradul douăzeci şi doi al lui Henric al III-lea, a avut loc în virtutea principiului „devoluției statutare", nu a celui ereditar, care, după juriştii medievali, făcea să înceteze consanguinitatea la gradul zece de rudenie (2) - fapt socotit de principii de Lorena un act de uzurpare tiranică. Într-adevăr, primul capețian, Hugues, fusese ales rege în 987 în dauna unchiului său, Carol de Lorena, pe care, făcînd să vibreze coarda patriotic-xenofobă, îl prezentase ca „prieten" al străinilor de peste Rin, opunînd galicismul germanismului franc. Dinastia Capețienilor putea fi deci considerată uzurpatoare istorică a drepturilor Carolingienilor reprezentate de loreni, legați de ideea imperială şi de vocația universală a Bisericii. Extinderea drepturilor ereditare prin devoluția masculină a fost pusă în practică pentru prima dată în 1328, cînd Eduard al III-lea, regele Angliei şi fiul surorii lui Filip al VI-lea, primul suveran din ramura Valois, putea emite pretenții la succesiunea franceză pe linie feminină (3). Dacă devoluția corecta în mod oportun criteriul eredității, îndoiala asupra sincerității convertirii la catolicism a lui Henric risca să facă din el un eretic tiranic. Abjurînd protestantismul în 1572, de teama masacrelor, viitorul rege a revenit la el, ceea ce i-a adus condamnarea de către papă în 1585 ca eretic recidivist, urmată de un decret similar al Sorbonei, publicat în 1590, cînd era deja rege! În ciuda celei de a doua convertiri, în 1593, prestigiul lui de suveran catolic pălea în fața monarhilor spanioli, foarte activi în politica creştină europeană şi apropiați de Liga catolică din Franța. Din 1580, regii Spaniei erau şi suverani ai Portugaliei iar posesiunile lor teritoriale din Italia (regatul napolitan şi ducatul milanez), ca şi cele din Flandra, desenau un cerc habsburgic în jurul Franței. După victorii dificile împotriva Ligii catolice, sprijinită de contingente spaniole, Henric al IV-lea va fi obligat, tactic, la un „război rece" cu şanse schimbătoare, în care era sprijinit de Anglia, Olanda şi luteranii germani. Operațiunile de boicot comercial împotriva Spaniei, combinate cu ocuparea trecătorilor alpine ce serveau ca axă de comunicație între Italia şi Flandra („coridorul spaniol"), au fost însoțite de activități diplomatice intense în Italia, unde Franța a susținut aliațele ce slăbeau Spania la periferie (de exemplu, refuzul Veneției de a recunoaşte puterea temporală a papilor, sprijiniți de Spania). Tratatul de pace cu Spania semnat de Iacob I al Angliei în 1604 a constituit însă un eşec diplomatic al Franței.

Promulgarea edictului de la Nantes, percepută de papa Clement al VIII-lea ca o promovare a „ereziei protestante", a accentuat îndoielile privind sinceritatea credinței catolice a lui Henric, iar articolul 27, care deschidea funcțiile publice calviniştilor, a fost privit ca o încercare perfidă de a impune o credință „eretică" prin ocuparea posturilor-cheie din structurile administrative şi politice. La drept vorbind, regele s-a înconjurat de experți protestanți: în finanțe, agricultură, urbanism, fiscalitate, arte. Pe de altă parte, pe fundalul unui galicanism tot mai activ, parlamentarii parizieni şi juriştii regali vor nega autoritatea papei în materie de disciplină ecleziastică şi de gestionare a bunurilor bisericeşti - tendințe schismatice ce se manifestau şi la curte, şi de asemenea în opinia publică. La un moment dat, Parlamentul parizian a adus în discuție revocarea Concordatului din 1516 iar juristul Pierre Pithou va defini politic „libertățile bisericii galicane" într-un opuscul din 1594 în care „donația lui Constantin", a cărei neautenticitate fusese deja stabilită, era plasată oricum în afara teritoriului locuit de franci, care, insistă autorul, nu au fost niciodată supuşi de Roma. Iar dacă papa îi poate excomunica pe regi, arată Pithou, el nu îi poate deposeda de regat, în virtutea separării puterii temporale de cea spirituală. Printre puterile regelui figurau autorizarea, suprimarea şi reformarea comunităților religioase, păstrarea şi gestionarea bunurilor ecleziastice.

Grație unei politici suple şi versatile, Henric al IV-lea a încercat să se mențină în orbita catolicismului roman, pe care încerca însă să-l slăbească. Politica venețiană a Franței a încercat, fără succes, antrenarea republicii rebele într-un război împotriva Habsburgilor iar atunci cînd relațiile Romei cu Iacob I s-au înrăutățit în urma „complotului prafului de puşcă" din 1605 (4), Henric şi-a propus medierea între părți, dar cu condiția recunoaşterii de către papă a incapacității sale de a-i destitui pe regi.

Privit de unii ca un uzurpator politic sau religios, Henric al IV-lea a fost socotit, de aceiaşi sau de alții, drept un tiran obişnuit în domeniul administrativ şi fiscal. Constituirea unui corp de funcționari din burghezi înnobilați (fr. *noblesse de robe*), care profitînd de poziția şi de demnitatea lor publică au acumulat importante bunuri private, şi care, împrumutînd cu bani nobilimea veche, războinică, nepriceputâ în afaceri (fr. *noblesse d'épée*), îşi însuşeau cu încetul domeniile şi titlurile acesteia, a trezit ostilitatea familiilor princiare, a nobilimii de viță veche şi a credincioşilor bigoți, apropiați de Ligă - toți îndepărtați de la cîrma afacerilor publice şi lipsiți astfel de putere şi de influență. La rîndul ei, fiscalitatea regală, devenită greu de suportat, a generat nemulțumiri populare, exploatate uneori de nobilimea locală în folosul ei. La sfîrşitul secolului al XVI-lea, domeniul regal era aproape în întregime vîndut, ceea ce l-a făcut pe Sully, ministrul finanțelor, să încerce răscumpărarea lui parțială, în 1606-1607. Eşecul unei reforme monetare, respinsă de Parlamentul parizian în 1609, a făcut necesare noi impozitări, ce terorizau populația.

Asumată ca un act comis pe cont propriu, asasinarea lui Henric al IV-lea de către Ravaillac rezumă o percepere confuză şi nenuanțată a acțiunilor regelui ca fapte tiranice. La această percepție şi-au adus contribuția conflictele religioase, din care Franța a ieşit cu prețul unui compromis ce a nemulțumit pe toată lumea, manevrele Romei, politica externă de înfruntare perpetuă cu curțile habsburgice de la Madrid şi de la Viena, recesiunea economică ce a însoțit-o şi publicarea a numeroase tratate şi pamflete anti-tiranice. Ravaillac apare astfel ca un catalizator al unor insatisfacții greu de definit. Suprimînd fizic „tiranul", el nu a făcut însă decît să întărească regimul absolutist, cum arată cu finețe R. Mousnier în cartea lui. Preluarea rapidă a regenței de către Maria de Medici a reapropiat Franța de Roma şi a pus capăt, pentru moment, proiectelor de război în Italia, dincolo de Rin şi împotriva calviniştilor din interior. „Căsătoriile spaniole" din 1615 - un aranjament matrimonial la nivel înalt prin care sora lui Ludovic al XIII-lea, noul rege, a fost „cedată" moştenitorului prezumtiv al tronului spaniol în schimbul Anei de Austria, fiica cea mai mică a lui Filip al III-lea, ce avea să devină regina Franței - au întărit încrederea reciprocă a celor interesați, amînînd politica națională antihabsburgică agresivă pînă după 1624, anul venirii la putere a lui Richelieu. În acelaşi timp, publiciştii laudă virtuțile absolutismului - care ia locul „tiraniei" -, cristalizînd legenda monarhiei naționale în imagini vii şi în narațiuni emoționante, inspirate din mitologia greacă (Henric reprezentat ca Hercule, Marte, Atlas, Perseu) sau din istorisirile eroice din vremea cruciadelor. În sfîrşit, convocarea Stărilor generale în 1614 (ultima dată înainte de Revoluția franceză) a confirmat monarhia absolută ca instanță de arbitrare între Stări, singura în măsură să aplaneze conflictele dintre ordine. Devenind galicană, Starea a treia se va ralia politicii regale, într-un consens politic îndreptat împotriva papalității şi iezuiților acuzați de a fi promovat tiranicidul. Exorcizată prin consimțămînt popular, umbra „tiranului" de care Ravaillac a vrut să scape Franța s-a transformat într-o blîndă figură paternă şi într-o imagine tutelară, sub forma statuii ecvestre a lui Henric, înălțată pe Pont-Neuf, la Paris, în 1614.

Note:

(1) Roland Mousnier, *L'assassinat d'Henri IV. 14 mai 1610,* [1964], Paris, Gallimard, col. „Folio histoire", reed. 1992.

(2) Principiul masculinității funcționase deja în succesiunea la coroana Franței, în limita celor zece grade de rudenie: în 1498, cînd Ludovic al XII-lea îi succedase lui Carol al VIII-lea, vărul lui de gradul şapte şi în 1515, cînd Francisc I îi succedase lui Ludovic al XII-lea, vărul lui de gradul cinci.

(3) Legea salică, care stipulează excluderea femeilor de la drepturi succesorale pînă la gradul zece de rudenie, se referă la raporturile dintre persoanele *private.* Redefinirea ei abuzivă din 1328 prin extinderea prevederilor la sfera suveranității va fi justificată *a posteriori* în 1419, în timpul războiului de o sută de ani, de juristul Jean de Terre-Rouge. După el, dreptul privat nu reglementează succesiunea la coroană, în care principiul ereditar poate fi corectat prin voința națiunii, exprimată în practica devoluției. Prin aceasta, limitarea consanguinității la gradul zece de rudenie e abolită (R. Mousnier, *op. cit.,* p, 92).

(4) Acest complot urmărea aruncarea în aer a Parlamentului englez şi a palatului regal. A fost atribuit agenților papei şi iezuiților, autori de tratate despre tiranicid. Ca urmare, Iacob I şi-a însuşit supremația în materie de conştiință religioasă şi de ghidare spirituală a supuşilor, negînd nu doar dreptul papei de a-i destitui pe regi ci şi pe acela de a-i excomunica - drept pe care galicanii îl recunoşteau. Prin aceasta, Iacob I susținea opinii identice cu cele ale luteranilor (*ibid.,* o. 157). ■

Black Pantone 253 U

Împotriva tabuurilor

Ovidiu Pecican

Foarte radical se dezvăluie Adrian Marino într-o serie de atitudini ale sale prezente în *Viața unui om singur* (Iași, Ed. Polirom, 2010, 528 p.). Rezumând în câteva cuvinte, protagonistului acestei autobiografii ideologice nu îi place familia de proveniență - tensiuni în relația cu tata, umilire și resentiment în cea cu mama -, nu îi place mediul profesional în care a ales să se exprime (cultura și viața literară românească), nu îi place politica pe care o fac comilitonii lui (cei din PNȚ, dar și politicienii de după revoluția din 1989), nu îi convin criticii occidentali cu care a venit în contact (socotiți superficiali și autosuficienți, reactivi doar la flaterie), îi repugnă biserica. Astfel, în jurul lui cercurile sociale se închid etanș, tot mai strâns, pe măsură ce înaintează în viață. Cu toate acestea, impulsul vital, năzuința afirmării propriilor idei - ca modalitate de dobândire a recunoașterii, fără îndoială, însă și pentru a ameliora mediul asupra căruia revarsă toată nemulțumirea sa - îl scutesc de reacții asociale, de ieșirea totală din circuitul pe care orice existență individuală, oricât de banală, îl presupune. Până în clipa scrierii acestui tom memorialistic, survenită la senectute, în Adrian Marino a învins adaptabilitatea, nu autoizolarea.

Cu toate acestea, *Viața unui om singur* este un adevărat breviar al încălcării tabuurilor etice pe care existența umană le socotește niște presupoziții axiomatice. Cartea face, din acest punct de vedere, un pas înainte față de precedentele sale, literare sau filosofice. Secolul al XIX-lea romantic împrumuta de la lordul Byron și de la personajul lui Lermontov, Peciorin (*Un erou al timpului nostru*) faconda scârbită, atitudinea de dandy dispus să epateze, să snobeze, să afecteze plictisul și să-și pună viața în pericol pentru un moft, atitudine extravagantă, dar șic, a clipei istorice. Asemenea premise aveau să ducă, în durata istorică, la crearea premiselor pentru deprecierea totală a vieții semenului și a destinului raselor, limbilor și etniilor lumii a căror expresie radicală și revoltătoare au fost *Shoah*, ca și celelalte forme de genocid practicate la scara întregului secol al XX-lea. Când Meursault, protagonistul *Străinului* camusian declara placid că nu există ins care să nu dorească, măcar o dată, moartea mamei sale, aserțiunea lui incendiară marca reliefarea unui gust public pentru absurd, pentru ruptura de vechea cultură a umanismului renascentist, care așezase valori contrare în miezul ființei. Odată cu convingerea că „inter arma silent musae" și că poeții sunt inutili în vremuri de ciumă, reformulată mai radical în forma care neagă dreptul la poezie după Holocaust, ruptura de etica întemeiată pe natură și drept natural, ca și pe poruncile divine formulate în Biblie a părut că devine totală.

În *Viața unui om singur* falia față de vechile motivații și legături „naturale" ale ființei pare totală. Familia a devenit un mediu ostil, agresiv, greu de suportat, nu un refugiu și un sprijin. (Excepție, în cazul lui Adrian Marino, sunt doar enigmatica L., de fapt soția devotată a autorului, și socrii, oameni descriși ca spirite simple, din mediile neoprotestante, dar cu inima deschisă și primitoare.). Maniera în care vorbește memorialistul de mama sa nu diferă prea mult de cea a străinului camusian, dar ea vădește o radicalitate mai accentuată pentru că nu rămâne singura mnifestare de acută și prelungă mizanropie, ci se asociază altor, multiple, forme.

Democratismul partidului la care a aderat în tinerețe i se relevă fără fundamente trainice, ba chiar mai grav, nevizitat de fertilele interogații din care se pot naște răspunsurile menite să contureze coordonatele unei conduite și acțiuni puse în slujba idealurilor, pe deoparte, și ale colectivității, pe de alta. Goana după poziții în beneficiu propriu, intoleranța, stupiditatea și ruminațiile, lipsa de proiect ale politicienilor care ar fi trebuit să reprezinte alternativa la totalitarismul roșu îl siderează, îi repugnă. El vituperează deci împotriva unei politici înțelese ca atare, denunțând-o ca înșelătoare, frivolă, fără concept, demnă de dispreț. Politicianul se dezice de politică așa cum se practică ea în România postbelică și postcomunistă, în numele unei urbanități, inteligențe, europenități și a unui democratism la care ceilalți nu par să aibă acces.

Micimi nu prea îndepărtate de acestea îl resping și din mediile scriitoricești, de mecanismele instituționale ale cărora, totuși, s-a rezemat, nu o singură dată, și în miezul cărora a acționat ca participant, vreme de decenii. Marino pare să fi optat însă pentru o guerilla individuală, utilizând în scopuri proprii și dreptul la semnătură - reprimit cu greu -, și calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor, și posibilitatea de a edita o revistă (*Cahiers Roumains d'études littéraires*, adică *CREL*), căutând o soluție constructivă nu doar prin devierea de la politicile oficiale ce făceau din cultură o expresie a propagandei ideologice de partid, ci și în raport cu ostilitatea, invidiile, egolatriile scriitorilor. Orgolii exacerbate, fățuri bizare, scriitorii nu îi stârnesc nici empatie, nici dorință de apropiere, mai cu seamă că mulți dintre ei îl ignoră ostili, iar alți câțiva îl chiar agresează verbal sau în scris. O critică mai radicală decât respingerea totală, fie și cu nuanțe, a condiției scriitoricești, se putea imagina? Cred că nu, căci ea include și desolidarizarea de propriile cărți socotite de relevanță literară.

Necruțător se dovedește și cu foștii clienți ai temnițelor politice, descoperiți în reflexele lor meschine de atunci și de după eliberare. Cei care odinioară se mortificau între ei, se adaptau după puterile fiecăruia la rigorile unei detenții umilitoare și sălbatice ajung ulterior să o eroizeze și să îi atribuie virtuți pe care nu le-a avut niciodată. Cu mulți ani de detenție și de domiciliu forțat în spate, sigur că Marino are tot dreptul să emită opinii sau chiar judecăți de valoare la adresa celor cu care a împătășit destinul celulei. Dar nu întemeierea sau lipsa de temei a unor asemenea critici este de remarcat în acest context, ci reflexul de respingere, de departajare, al însinguratului scrib. În termeni culturali, Marino contrazice aici și etica milei creștine, dar și compasiunea fostului „coleg" de detenție pe care, Dostoievski, bunăoară, în *Amintiri din casa morților*, o manifestă.

Adrian Marino memorialistul rejectează și Occidentul suficient, disprețuitor la adresa alterității creative, denunțând fără ezitare ceea ce socotește a fi gudurăturile oamenilor locului pe lângă legatarii civilizației estului. Pledoaria lui pentru demnitate românească atinge note patetice și dezvăluie un orgoliu românesc și cultural deplin conștient de sine însuși, de potențialul oamenilor locului, dar și de demisiile din jur. Marino respinge atât situarea subalternă de sine a multor confrați, cât și graba cu care occidentalii socotesc firească o asemenea reacție.

Pariul lui integral și deplin încrezător pe rațiune îl determină pe omul de cultură Adrian Marino să se socotească ideolog mai curând decât orice altceva, dezvăluindu-se ca om al ideii, dornic de o piață de idei viabilă, bogată și diversă, punând preț pe ideație mai curând decât pe siluetele umane, relevând - nu fără o anume cruzime - subminările și insuficiențele comportamentale și de gândire dimprejurul său în numele unui platonicianism *sui generis*.

Cum-necum, însă, prin atâtea dezavuări și refutări - nici nu le-am trecut în revistă aici pe toate, lăsându-le pe altele pentru un prilej ulterior - *Viața unui om singur* lansează o voce înrudită, tipologic, cu a lordului Byron, a lui Peciorin, a avangardiștilor și a radicalilor filosofici (Nietzsche, Kierkegaard) și politici (Bakunin, Kropotkin, de ce nu?!), pentru care cultura română și atmosfera de idei actuală se dezvăluie total nepregătite.

Cartea invită la meditații reluate, stăruitoare, de o factură mult diferită în raport cu alte produse ale genului memorialistic. ■

Dorel Găină și Mira Marincaș

Black Pantone 253 U

Ce am învățat de la Monica Lovinescu?

Laszlo Alexandru

Vreo două bloguri şi-au amintit că tocmai se împlinesc doi ani de la stingerea din viață a Monicăi Lovinescu. Acesta a fost şi un bun prilej, în cazul lor, pentru lansarea altor litanii înflăcărate, beatificante, sub pretextul pioşeniei față de scumpa defunctă. Dar Monica Lovinescu merită probabil ceva mai multă franchețe, din partea noastră, a tuturor. O rememorare a luminilor şi a umbrelor ei poate fi mai semnificativă decît o tămîiere scurtă şi exaltată.

Unul dintre lucrurile cele mai importante pe care, probabil, le-am învățat de la Monica Lovinescu, din activitatea sa publică, a fost tenacitatea împotrivirii față de mecanismul totalitar. Chiar şi atunci cînd totul era lipsit de perspectivă, iar comunismul hidos părea instaurat pentru eternitate la noi, ea n-a cedat şi n-a disperat. A continuat să-şi facă datoria, la microfon, răspîndind speranța. Duplicitățile şi cedările, printre scriitorii români, se înmulțeau de la o zi la alta. Ea persevera imperturbabil în biciuirea laşităților. De unde îşi extrăgea oare zilnic seva de vitalitate justițiară? Acea femeie de statură măruntă, dar cu vocea groasă a unui uriaş, nu lăsa o țară întreagă să adoarmă. Pe undele scurte radiofonice, denivelate de bruiaj, ne dădea de ştire că mai există cineva, acolo în depărtare, care ține strîns în fața ochilor balanța. Că mai trebuie păstrată o măsură a lucrurilor.

E foarte posibil ca tragedia mamei sale să fi contribuit la înverşunarea anticomunistă a Monicăi Lovinescu. Unde e moarte de om, nu mai rămîne loc de întors. Dar la fel de tendențios ar fi să pui elanul polemic, civic, al proeminentei personalități de la *Europa liberă* doar pe seama unor traume personale (cum îşi permitea să creadă G. Pruteanu). Se vede treaba că, în cultura română, dorința de justiție, care stă la temelia activității publice şi o propulsează, mai are încă nevoie de scuze, explicații şi circumstanțe atenuante.

Însă, dincolo de asemenea adevăruri evidente, am mai învățat şi cîteva nuanțe importante. De data aceasta, prin disociere. Personalitatea incasantă a Monicăi Lovinescu, în lupta sa permanentă cu un macrosistem criminal, comunismul, s-a confruntat şi cu imperativul opțiunilor mai subtile. Cum a reacționat ea?

În anul 1960, prozatorul Vintilă Horia a primit în Franța Premiul Goncourt, pentru romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*. Era vorba, din păcate, despre un notoriu simpatizant al nazismului şi al fascismului, din anii celui de-al Doilea Război Mondial. Printr-o serie de articole delirante, de proslăvire a lui Mussolini, iar apoi a lui Adolf Hitler, tînărul scriitor îşi deschisese drumul în diplomația externă română – mai întîi la Roma, iar apoi la Viena. Sfîrşitul războiului l-a prins în occidentul Europei, de unde, ca orice hitlerist care se respectă, s-a refugiat o vreme în Argentina. Cînd valurile justiției s-au mai potolit (deşi în țară fusese condamnat în contumacie, pentru partizanatul său extremist, la închisoare pe viață), Vintilă Horia s-a întors pe continent şi s-a stabilit un timp în Spania. După care i-a picat pe cap premiul franțuzesc.

Autoritățile comuniste din România au reacționat cu iritare, punînd la îndemîna presei străine un voluminos dosar cu activitatea hitleristă a lui V. Horia. Exilații parizieni ai anilor '60 au avut de tranşat atunci o dilemă delicată. Să-l repudieze pe noul premiat Goncourt, ori să conteste adevărul trecutului său deocheat, în numele sfintei lupte anticomuniste? Ce conta mai mult: realitatea istorică ori "strategia" politică? Întrucît exilul însuşi era înțesat cu foşti legionari nostalgici, opțiunea n-a fost grea. Poate că e util de rememorat că Monica Lovinescu a fost, cu acel prilej, o purtătoare de stindard. S-a remarcat prin zelul cu care, împotriva adevărului punctual, a pledat în favoarea interesului strategic, anticomunist.

Şi nu-i adevărat că implicarea ipocrită, de partea lui V. Horia, ar fi ținut de obligația inevitabilă a exilului militant. Un spirit lucid ca Eugen Ionesco a ştiut să facă pasul înapoi şi i-a zeflemisit pe înfierbîntații manipulatori. Ba chiar a rupt relațiile de prietenie cu cei ce nu vedeau copacii, din cauza pădurii. O admite însăşi Monica Lovinescu: "Şi Eugen se supărase că am luat partea lui Vintilă Horia în scandalul premiului Goncourt. Am închis telefonul şi închis a rămas..." (vezi *La apa Vavilonului*, Humanitas, 1999).

Am învățat din această eroare (pe care, iată, Monica Lovinescu nu şi-o asumă şi n-o regretă nici după 40 de ani, cînd îşi publică memoriile!), faptul că adevărul general nu trebuie apărat cu prețul minciunilor conjuncturale. Sau, cu o formulă mai cunoscută, dar adaptată: scopul nu scuză mijloacele.

După decembrie 1989, cînd n-a mai beneficiat de monopolul pe libertatea cuvîntului, cariera de reper public a Monicăi Lovinescu s-a apropiat vertiginos de apus. E adevărat că, în frenezia recuceririi adevărului, prea puțini români mai trăgeau cu urechea la radio şi la ce li se transmitea din Paris. Lumea era ocupată să urle şi să țipe, să protesteze şi să parvină la București. Desființarea *Europei libere* (întîi studioul din Paris, apoi cel din München, în final şi cel de la Praga, eşuat pe post de bibelou) a avut, de asemeni, o uriaşă semnificație simbolică.

În contextul multiplicării centrelor de activitate şi influență social-culturală din România, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca nu mai aveau cum să acopere, imparțial, diversitatea punctelor de vedere. A fost logică, prin urmare, opțiunea lor pentru un alt vîrf de notorietate şi prestigiu (Editura Humanitas). Dar de ce trebuiau să-i gireze pînă la capăt, şi în pofida bunului-simț, abuzurile? De ce, spre exemplu, în conflictul public dintre Liiceanu şi Goma, s-au simțit obligați să-i ia partea editorului samavolnic (care a tipărit, a difuzat lacunar, iar apoi a topit volumul *Culorile curcubeului*), şi împotriva autorului abuzat? Ce legătură mai exista între ultimele opțiuni ale Monicăi Lovinescu şi conceptul de est-etică?

Noile scopuri – urmărite de această conştiință mai bună a românilor de odinioară – deveneau tot mai străvezii şi deprimante: reclădirea unei alte tribune de vizibilitate, menținerea cu orice preț în prim-plan, impunerea apetențelor dirijiste. Cu (aproape) orice mijloace şi în pofida vechilor principii. Se poate afirma, fără teama de-a greşi, că una dintre cele mai inutile şi otrăvitoare dezbateri din perioada postdecembristă a izbucnit datorită Monicăi Lovinescu. Ea s-a implicat, cu trup şi suflet, în apărarea tinereții fasciste a lui Mircea Eliade. O făcea din prietenie personală? din obligații de grup? din rațiuni de echivalență şi compensație? (de genul: "tu m-ai sprijinit atunci, eu te sprijin acum"?) din orbire şi fanatism? Probabil că nu vom şti cu precizie niciodată.

În orice caz, odată cu eseul lui Norman Manea, *Felix culpa*, şi cu replica dură dată de Monica Lovinescu, s-a declanşat o păguboasă rivalitate între criticarea şi condamnarea comunismului, la concurență cu criticarea şi condamnarea fascismului. Sîmburele acestei aberații de procedură trebuie atribuit integral noii gîndiri contorsioniste, practicate de modelul moral de altădată, care se străduia acum să îndese pumnul în gura criticilor nazismului, sub pretextul că se impunea, întîi de toate, combaterea comunismului: "Îți vine să te întrebi dacă nu cumva eşti victima unei halucinații. Nu cumva România a stat ea jumătate de veac sub o stăpînire legionară, iar comuniştii sînt aceia care au deținut puterea doar vreo cîteva luni de zile şi apoi, băgați prin închisoare de Antonescu, n-au mai ieşit decît prin 1964 din temniță? Nu cumva am visat, şi tot Estul european a scăpat, din 1989 încoace, nu de teroarea comunistă, ci de cea... fascistă? Atunci, şi numai atunci, totul ar fi normal" (vezi *Insula şerpilor*, Humanitas, 1996).

Ce simplu ar fi fost, pentru Monica Lovinescu, să constate evidența că, de-a lungul deceniilor de dictatură, dezbaterea onestă fusese blocată. Că lipsea o analiză corectă, în spațiul public, a ambelor aberații criminale ce-au însîngerat secolul XX: fascismul şi comunismul. Că se impunea luciditatea investigării lor paralele. Dar, o dată mai mult, interesele ei de manevră publică (dublate, probabil, şi de obligațiile personale) au împins-o în fundătura argumentelor falacioase. Imaginea venerată se mai prăvălea cîteva trepte, înspre cenuşiul cotidian.

Iar încăpățînarea tendențioasă nu i-a adus, fireşte, mari avantaje. Ba dimpotrivă. Unii dintre cei ce se apropiau entuziasmați de ea – dorind parcă să soarbă, cu întîrziere, o picătură de curaj şi obiectivitate – se lămureau cum stau lucrurile şi băteau în retragere. *Jurnal 1990-1993*, care consemnează minuțios omagiile aderenților necondiționați, dar şi "defecțiunile" unor confrați, nu-şi pune o secundă întrebarea dacă problema nu cumva era şi la autoarea însemnărilor.

Gabriela Adameşteanu se hotărăşte să tipărească, în revista *22*, eseul lui Norman Manea. De la Paris, Monica Lovinescu i-o... "reproşează amical" (p. 219). Cînd prozatoarea persistă în opțiunile sale, soții Lovinescu-Ierunca demisionează din colegiul onorific al publicației GDS. Dar şi *Contrapunct*, consistenta revistă a tinerilor scriitori de-atunci, pregăteşte un grupaj pe subiectul cu pricina, reluînd textul lui Norman Manea, mai incluzînd şi alte comentarii critice, din partea lui Ion Bogdan Lefter, Andrei Cornea, Victor Eskenazy sau Zigu Ornea. Reacție enervată a diaristei: "Halucinant". Îndată ce-o vede pe Elena Ştefoi, o ceartă cu iritare pentru ceea ce s-a publicat acolo (p. 258). Se bucură însă cînd Toma Pavel, într-o discuție privată, îi ține partea lui Eliade (p. 288). Rediscutarea simpatiilor fasciste ale lui Mircea Eliade se extinde şi în publicațiile pariziene, iar Monica Lovinescu îşi notează furioasă în jurnal: "E o campanie dezgustătoare. (...) În presa română l-am apărat împotriva lui Norman Manea. Aici, nici V., nici eu n-avem un nume" (p. 297). Îl întîlneşte pe Andrei Cornea şi face eforturi să nu-i reproşeze poziția exprimată pe subiectul adeziunii legionare a lui M. Eliade (p. 299).

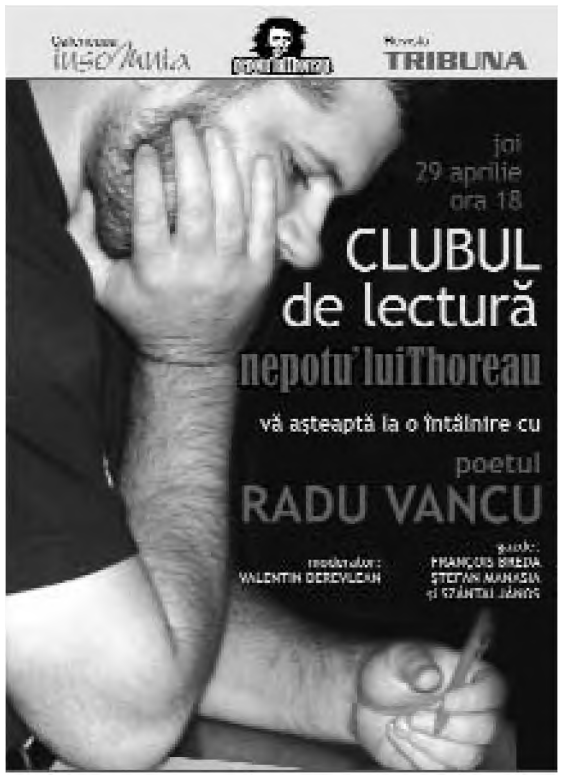
Şi tot aşa mai departe. Exemplele sînt probabil suficiente. În acei ani, Monica Lovinescu a fost mai prietenă cu Mircea Eliade, decît cu discuția liberă despre complicitățile totalitare. Despre toate complicitățile totalitare. A depus o rară sîrguință pentru a influența, în direcția dorită de ea, opțiunile presei culturale româneşti. Cînd tentativele nu i-au fost încununate de succes, s-a retras bosumflată sub carapace, acuzînd vremurile ieşite din țîțîni.

Stau azi şi mă întreb "Ce am învățat de la Monica Lovinescu?". Pot da un singur răspuns, scurt şi cuprinzător: "M-am învățat minte!".

■

Black Pantone 253 U

Radu Vancu s-a născut la 13 iulie 1978 în Sibiu. Absolvent al Facultății de Litere din Sibiu (2000). În prezent este lector la aceeaşi facultate şi redactor la revista *Transilvania*. A debutat cu volumul *Epistole pentru Camelia* în 2002. După încă o carte de versuri, *Biographia litteraria* (2006), a publicat eseul *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute* (2007). Cu volumul *Monstrul fericit* - apărut la editura Cartier în 2009 - Radu Vancu se impune drept unul dintre cei mai importanți & influenți poeți ai generației 2000.
Poemele citite joi, 29 aprilie, în cadrul Clubului de Lectură "Nepotu' lui Thoreau" sînt o extensie fericită (căci reuşită) a poeticii din *Monstrul fericit*: versurile cîştigă însă în pregnanță, narațiunea în limpiditate; metaforele şi comparațiile (atestînd o curiozitate intelectuală ieşită din comun, o aplecare prietenoasă asupra tuturor zonelor culturale) jalonează extinderea unui univers blînd, a unei magme pufoase în care lumea noastră - cu traume şi reverii postuterine - se dizolvă sub o lumină dumnezeiască. (Ştefan Manasia)



Radu Vancu

Guarda e passa

Terasa-i plinuță, ai naibii, abia a dat
vârful ierbii şi au şi împânzit oraşul,
sunt veseli, sunt alpha,
s-a terminat, îmi spun
cu nodul în gât
cât un pahar de vodcă,
s-a terminat, n-o să mai văd
niciodată
Tigrul şi Eufratul de alcool
clipocind ademenitor
în aerul încins.

şi cum trec de ei,
aerul călduț
de primăvară
îmi învăluie gura
ca o vomă proaspăt uscată.
Dacă n-aş fi fericit,
aş borî de spaimă.

You've got talent

Poetul, ca şi soldatul,
se cade să aibă o viață personală naşpa
de care să facă mişto.

Prin urmare, atunci când zilele
sunt luminate de un soare prietenos
de dimineața şi până târziu în noapte,
încât ți se rupe inima
să faci mişto de ele,
ştii că ai pus-o
şi te apucă toți dracii.

Însă taman când te apucă ei mai abitir,
soarele prietenos fumegă deodată
ca un blitz cu magneziu –
bum!, cerurile se crapă
şi, în mirosul de muşețel şi carbid,
corurile îngereşti intonează
osanale şi tropare, un înger
mai fițos decât altul,
un „America's got talent"
al ierarhiilor cereşti.

Poetul n-are atunci cum să nu admită
că are o viață personală mişto.

I-ar plăcea, de amorul artei, să se jumulească
unul pe altul, dragii de îngeri,
să cloncăne şi să se încaiere
sângeroşi, precum cocoşii de Flandra.
Dar tot o viață personală mişto ar fi şi asta.

Aşa că tace cătrănit întruna,
sub soarele personal lucind în noapte
deasupra abajurului opac de la Ikea.
În vreme ce îngerii performează
paşnici şi dolofani,
se îndreaptă paşnic şi dolofan
şi crâncen spre frigider
şi-şi face un sirop de porumbele.

Cântec inocent

E o natură ireproşabil însorită.
Un avion desenează
o linie albă pe cer,
bâzâitor ca o fetiță
trăgând creta
pe un asfalt albastru.
Copiii urlă veseli. Păsărelele ciripesc.
Urletul & ciripitul nu seamănă deloc

cu zăngănitul a o mie de cuțite ascuțite
deodată de o mie de măcelari. Deloc, nu?
Atâta inocență îmi îngheață sângele,

mă întoarce pe dos
ca un alcool prea tare
un stomac neexperimentat.

Cântec inocent

Nu plânge, te priveşte liniştitor
cu ochii inocenți prea mari
pentru căpşorul lui (ochii au aceeaşi mărime
de la naştere până la moarte, ai citit
pe ştirile YM), dar te enervezi cât China
pentru că mâinile tale nu reuşesc

să-i dezlege mai repede nodul
de la baierele căciuliței (aceleaşi mâini
care au ştiut cândva să desfacă un cât se poate
de eficient streang.) 99 la sută
dintre oameni ar fi făcut treaba asta
mai repede. Peste o jumate de oră

deja doarme, iar faptul că eşti printre ceilalți
1 la sută ți se pare deodată liniştitor,
în orice clipă de 2 ori 99 de mâini pricepute
ți-ar putea desface nodul,
de 2 ori 99 de ochi inocenți
ți-ar veghea eficienți somnul.

Cântec inocent

Ea întinde lingurița albastră,
el loveşte bosumflat lingurița albastră.
Amândoi sunt încleiați
de un suc cremos, gălbui-roşcat,
unşi din senin
cu mir de caroten.

Creierul le absoarbe avid icoana,
ca acea regină a Suediei
care înghițea dimineața
perle şi diamante
de dragul orbitoarei străluciri
a excrementului.

Te apucă mila de biata regină
şi de chinuitele ei scaune diamantine,
în vreme ce mergi
prin aerul scânteietor
şi prin viața ta iluminată
spre baie, după oliță.

Penibil aliat

În creierul tău mucilaginos
s-a chinuit, s-a plâns, s-a scrâşnit.
Cineva a prins acolo un anotimp
sulfuros, a strâns din dinți şi,
cine ştie, poate a supraviețuit. Acum
în dantelăriile de muci cineva
e zen, blazat
şi olimpian ca un avvă
metisat cu un veteran.

Creierul tău pacificat
e federalizat. Genocidul
şi crima împotriva umanității
au încetat în Elveția
mucozității. Neuronii sunt toți
oameni noi. Avva-veteran-
de-război le predă lecții zilnice
despre întreținerea sănătății
fizice şi psihice.

Corpul se simte
cam penibil aliat cu un creier
aşa de sofisticat, ca o rudă de la țară
față de un neam cu facultate,
şi-l mai bagă-n aia mă-sii cu fălcile
încleştate. Ce-i drept, şi ție
ți-e antipatic creierul tău
aşa de ekstatic, dar nu crâcneşti, strângi
din dinți şi, cine ştie, supraviețuieşti. ■

Black Pantone 253 U

emoticon

Limerickuri, trei din maidaneză

Șerban Foarță

1

Un domn având un dog nițel
mai mare decât un vițel,
mă-ntreabă dacă
n-am o vacă
să-l alăpteze pe cățel?

2

Îi spun că,-n timp ce dialogul
se derulează-ntre noi, dogul
mai creşte,-ncât,
numaidecât
să şi-l înțarce,-i tot ce rogu-l!

3

Când ai să-mi vinzi un maidanez
sadea, pe post de dog danez,
eu ştiu că ai
să-mi spui că-i mai
danez decât un dog danez...

■

Mira Marincaş

poezia

Sebastian Bartos

Seară (Iar acasă)

A trecut prea mult timp.
A trecut o zi.
Prea multe amintiri.
Prea mult viitor.
Întuneric, nod în stomac.
Prea mult viitor.
Mă doare spatele.
Un cadru scurt - calm.
Mult gol, nod în stomac.
Cad înainte.
Mă doare spatele.
Prea mult viitor.

Metropolis. Structurat

Un cenaclu snob,
Un parc în oraş,
O metropolă ţâşnind,
Un Cluj în care plouă,
O după-amiază de citit,
O seară în care te aştept,
O dimineață în Cracovia.

Poeme (în maniera lui Walt Whitman)

1.
Dragule,
E chiar ciudat c-ai plecat.
Te-am visat într-un coşmar
Şi nici măcar nu-mi lipseşti,

Dar dacă n-ai fi fost ca mine, ce sens ar fi avut?

Am greşit poate
Când te-am ales zgomotos,
Când m-ai ales în tăcere,
Dar dacă n-ar fi fost între noi
Vinul, durerea, drumul, hârtia,
Povestea, chitara şi golul,
Ce sens ar fi avut?

2.
Dragule,
E aşa o linişte-n poveştile tale
Că adorm şi mai mult le visez
Decât le aud.

Da' nu tocmai asta iubesc eu la tine?
Liniştea ta, ca un deus otiosus,
Vocea ta care te recită.
Şi chiar mă-ntreb:
Oare pe cine țin eu de mână,
Dragule?

3.
A fost odată un copil păşind înainte,
Şi primul tovarăş ce-i ieşea în cale
Devenea el, sau devenea o parte din el,
Şi rămânea o parte din el
O oră, o zi, sau luni, sau ani,
Sau numeroase cruguri de ani.

4.
Oare pe cine te-am ținut eu de mână, dragule?
Am pescuit şi am vânat împreună,
Am arat şi am semănat împreună,
Dar dacă nu servim împreună
Democrația din oraşele orgiilor,
Ce sens a mai avut atunci
Să ne fim unul altuia elevi?

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

American Gods

(Zei americani) sau cum să întorci moneda

Raluca Mărginaș

American Gods nu degajă plictis. *American Gods* nu permite o privire sinoptică. *American Gods* menține un nivel rezonabil de cortizon în sânge. Nici vorbă să te aștepți în timp util la următorul *new-entry* ficțional, uneori reciclat și înzestrat cu noi sensuri, alteori travestit și pregătit să se manifeste în toată explozia valorilor sale. Asistăm chiar la un joc de formule, unul care aranjează după noi criterii, vechi figuri mitice, adăugându-i-se proaspete referințe culturale la care fiecare dintre noi aderă într-un fel sau altul.

Substanța celor patru părți ale cărții (Umbrele, Ainsel al meu, Momentul furtunii și Epilog: Ceva ce morții păstrează)1 e inflamabilă, căci modul nostru de calibrare a personajului picaresc presupune o acumulare de calități pe măsură ce aventura exploratorie a tezaurului eterogen american se dovedește a fi "tatonarea" umbrei înfruntării finale – zeii noi vs. zeii vechi. Shadow Moon – tip introspectiv, dar și om de acțiune când situația sau angajatorul o cere, alunecă într-o submersiune parțială, care începe cu incidentul care îi scurtează detenția de trei ani, și anume moartea soției sale, Laura, într-un accident rutier. Călătoria este, la o defoliere mai atentă, o recuperare a identității arhetipale pierdute, de sub straturile suprapuse ale schimbărilor de mentalitate, însă nu o redobândire integrală. Mai degrabă, Shadow/Balder sau Bladur (zeu nordic al tinereții, inocenței, frumuseții și luminii, unul dintre cei trei fii recunoscuți ai lui Odin) își asumă rolul de pivot care se rotește în direcția axului, aflat în prezentul tehnologizat, consumerist ("Money can buy happiness"), invadat de mass-media. Mai mult, adăugarea unui întreg arsenal de elemente fantasmagorice, urmăriri dinamice cu implicații guvernamentale, locuri ce pot fi citite doar la o privire aprofundată, jocuri primejdioase, escrocherii, ritualuri indispensabile, sexul cu suprinzătoare injoncțiuni spulberă firescul existenței comune, conferind traseului un surpuls de adrenalină și o șansă de validare a demnității personajului. Avertizarea lui Gaiman, ușor ludică, de la începutul romanului – "Numai zeii sunt adevărați" – împreună cu concluzia simbolică care e repetată constant de către Shadow, "America nu este un loc bun pentru zei", sugerează cunoașterea imprecisă pe care o avem față de conceptul mitic la limita paharului aproape gol.

Sensul acordat zeilor se deshidratează, se evaporă, fiind pe cale să devină formă. Atitudinea flegmatică, post-conflictuală, deloc hiperemotivă a personajului (în ipostaza de turist în ținuturile Islandei), stabilizează această inconstanță pentru că deși "sensul va muri, este însă o moarte cu suspendare: sensul își pierde valoarea, dar își păstrează viața, din care se va hrăni forța mitului"2 (mă refer aici la cealaltă apariție a zeului Odin, domnul Asgardului: "Da, el era eu. Dar eu nu sunt el, zise bătrânul, scărpinându-și latura nasului..."[3], care reprezintă o altă construcție, a unei alte culturi, neidentificabilă cu cea americană).

Așadar, fost pușcăriaș tăcut într-un program de "reabilitare" nu tocmai lin, Shadow sare peste obișnuitele joburi de tranziție pe care orice alt ins cu cazier le are de parcurs, devenind șoferul misteriosului Mr. Wednesday. Starea sa afectivă e tulburată de moartea neașteptată a Laurei pe autostrada interstatală, de legătura dintre ea și prietenul său cel mai bun, Robbie Burton, patronul sălii de forță unde Shadow urma să-și ia în primire vechea slujbă. Astfel, el se aruncă într-un circuit cu opriri și destinații necunoscute, cu o conștiință modestă, demonstrându-și potențialul de verigă lipsă în toată această poveste.

Contractul dintre cei doi e pecetluit prin ritualul consumării miedului într-un local nepretențios, pe muzica anilor '60-'70, băutură care-l califică pentru slujba de bodyguard și șofer. Nu numai atât, cât și punerea în scenă a lui Mad Sweeney constituie o probă necesară în dovedirea loialității lui S. Individul care bea Southern Comfort Coca-Cola "cu barba roșcată, de culoarea ghimbirului. Purta o jachetă din doc, plină de petice colorate, iar sub jachetă avea un tricou alb, pătat. Pe tricou era imprimat: *Dacă nu poți s-o mănânci, s-o bei, sau s-o fumezi, atunci f..!* Tipul purta și o șapcă de baseball, pe care scria: *Singura femeie pe care am iubit-o era nevasta altui bărbat... mama mea!*"[4], e unul neechilibrat, care își hărțuiește adversarul doar pentru o plăcere sadică și nestăvilită – *The Frenzy of Suibne*[5] sau nebunia lui Sweeney survine în urma unui blestem, care-l face pe acest rege păgân să cutreiere pământul gol, fără țintă și să mimeze zborul păsărilor, complet lipsit de rațiune. Bătrânul W. regizează cu multă disimulare aparițiile individului fără accent irlandez, deformat și îndepărtat de structura psiho-afectivă inițială a imigranților care au sosit demult în America. Sweeney e martorul cu scăpări violente și partenerul de trucuri cu monede al șoferului, iar din această poziție îi oferă lui S. moneda de aur norocoasă, luată din aer. Secretul scamatoriei Miser Dream îl inițiază pe S. în depășirea iluziei, primind niște sfaturi uitate după momentul beției. Banul de aur, aruncat în groapa din cimitir, are puterea de a-i da un suflu de viață cadavrului deja îngropat al soției sale. Laura devine protectoarea zombi, comite crime, printre care asasinarea domnului Town, unul dintre agenții cheie ai zeilor noi, manifestându-și dragostea în cele mai propice situații. Săgeata de la capătul călătoriei e promisiunea găsirii unei modalități prin care Laura să fie reînviată, dar logica resentimentului îl face să-i smulgă moneda de la gât și astfel s-o trimită în lumea de dincolo. Shadow simte asta. Shadow înțelege și atât. Ceea ce nu acceptă însă e asumarea noii sale valențe de zeu. El nu are nevoie de așa ceva, întrucât drumul său incognito continuă la nesfârșit. De aemenea, trucurile perfecționate cu dolarul pot sugera un joc de pe poziții egale de putere, în care banul e cel mai puternic și subversiv zeu al Americii, în timp ce Shadow e vechiul zeu readaptat care încearcă să învețe principiile de dirijare ale noului joc.

America e vastă, importul culturilor și mai mare, lucrurile sunt căptușite de propriul lor scenariu, iar valorile se adaptează noilor condiții. Shadow îndeplinește și Wednesday e doar pasagerul scutit de orice responsabilitate de care e nevoie ca mașina să ajungă la punctele de oprire. O întreagă machetă a *road trip*-ului se desface în fața noastră, ce trebuie parcursă cu aproprieri de viteză pe un lung aerodrom de proiecții, unde Shadow nu se dovedește a fi refractar la întoarceri. Cei doi își pregătesc "armata" făcând diverse vizite vechilor zei care acum stau ascunși sub aparențe mai umile. De pildă, Czernobog/Bielobog (fratele cel bun, care iese la suprafață când totul e pașnic în preajmă), zeul rus, stă într-un apartament cu confort redus din Chicago, împreună cu zoriile slavice, protectoare ale cerului, care apar pe rând: Zorya Utrennyaya (dimineața), Zorya Polunochnaya (miezul nopții; ea este cea de care S. se simte atras, "Femeia ridică brațul ca să-i arate constelația, iar vântul îi lipi cămașa de noapte de trup. Sfârcurile ei și fiecare denivelare din jurul lor deveniră vizibile pentru moment, se conturară negre prin bumbacul alb. Shadow se înfioră.")[6] și Zorya Vechernyaya (seara)[7]. Jucând dame, îl provoacă pe S. la un joc care are ca miză viața lui. Doar așa, zeul își poate împrospăta forțele, prin sacrificiul uman adus în onoarea sa (în acest caz, lovirea victimei cu barosul în frunte). Partida finală nu-l avantajează pe eroul nostru, însă când cerul s-a limpezit după marea furtună, Czernobog transformă lovitura într-o sărutare paternă pe frunte. Majoritatea zeităților feminine, au rolul de călăuze ocrotitoare: Mama Ji/Kali – îi dă binecuvântarea, Bast – zeița egipteană a astrelor care-l seduce constant în visele lui și-l îndrumă în timpul judecății, Zorya Polunochnaya – îi dăruiește ceva ce pare a fi luna, simbol al puterii feminine (amuletă), însă ia forma unui dolar de argint din 1922, cu imaginea Libertății; Laura Moon – soția cadaverică, e chemată telepatic și salvându-i viața de câteva ori; Easter/Eoster – zeița fertilității și a zorilor emană erotism prin comportamentul versat: "Mi se freacă pulpele când merg, vă puteți imagina așa ceva? Ultima propoziție îi fusese adresată lui Shadow, care nu avea idee cum să răspundă și simți cum roșește. Femeia râse încântată."[8] Ea îl readuce la viață după priveghiul lui Wednesday și judecata în lumea cealaltă, "femeia își trecu ușor degetele mâinii drepte peste pieptul cadavrului... Își lăsă mâna acolo, pe piept, chiar deasupra inimii. Își puse buzele pe buzele lui Shadow și expiră în plămânii acestuia, inspiră și expiră ușor, apoi respirația i se transformă în sărutare... Din rana din coastă începu să se scurgă iarăși sânge lichid – un sânge stacojiu, care curgea în lumina soarelui precum niște rubine lichide. Apoi sângerarea încetă... E timpul să te scoli. Se întâmplă o mulțime de lucruri. Nu cred că vrei să le pierzi."[9]

Noii zei, în schimb, au o existență mai ușoară. Nu vom găsi amprente digitale în mediul underground, pentru că nu vom avea nevoie de nicio muncă de criminalist care să ne dovedească activitatea zeilor. Totul se petrece în câmp deschis. E nevoie doar de o privire panoramică către panourile publicitare, logo-urile magazinelor, reclamele și filmele, toate consumate nemoderat, care intensifică efectul stării de programare alfa predispusă la sugestiile din media. Puștiul gras, cu stropi de acnee, întrupare a tot ce este nociv și consumerist (marca McDonalds, Diet Coke etc.) se plimbă cu limuzina, îl răpește pe Shadow, ademenindu-l să treacă în tabăra "învingătorilor". Încearcă să intimideze prin uciderea lui Bilquis sau Regina din Saba, devoratoare de bărbați, divinitate păgână, pe jumătate demon, vrăjitoare, care acum face trotuarul de pe Sunset și își vinde trupul pe site-uri cum ar fi: adultfriendfinder.com, classyhollywoodbabes.com sau 2a-escort.com. Dolofanul cu gura obraznică e mâna dreaptă a domnului World, marele maestru care dirijează întregul conflict. Alte figuri acum adorate sunt personajele filmelor soap, *I Love Lucy*

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

(1951), cu Lucille Ball în rolul principal sau serialul de comedie *Cheers* (1982). Acestea transcend bariera ecranului de televizor. Shadow cască ochii atunci când, într-o noapte petrecută la motel, este întrebat direct de Lucy: "Vrei să vezi ţâţele lui Lucy?", ca tactică de disuasiune. Mediul însuşi se modifică. Nu mai există un punct focal, ambele părţi se pot observa reciproc. Obiectul devine subiect, e personalizat şi angajat într-o conversaţie carismatică. Manipularea absolută se instalează sau cel puţin încearcă, prin apelul la locuri comune care au influenţat comportamentul individului. Într-un mod cu totul degajat, Lucy şterge distincţia activ-pasiv şi aduce implicare, plus libido.

Acelaşi lucru e intreprins de personajele din *Cheers*, mecanismul panopticonului e spart[10]. Ele comunică când paznica poliţiei din Lakeside, Liz Bute, adoarme, iar Shadow e încătuşat şi obligat să-i asculte. Vocea feminină, stridentă transmite live următoarele cuvinte: "... ai liberatea de a rămâne exact unde eşti. Asta înseamnă să fii american. Acesta este miracolul Americii. Libertatea de a crede înseamnă libertatea de a crede în lucruri greşite. Aşa cum libertatea de a vorbi îţi dă dreptul să rămâi tăcut."[11]

Visele cu omul-bizon nu fac apel la principiul plăcerii, ca şi cele enunţate mai sus. Ele apar recurent, fiind angoasante, încordate şi evazive. Dincolo de sforţarea agitată şi dureroasă pe care o suferă în aceste vise şi sentimentul de claustrare dat de peştera luminată de focul simbolic, ritul iniţiatic moarte-înviere se petrece cu succes. Visele cu tunelul sufocant, strivit între stânci şi pământ, cu peştera, apoi munţii, inspirarea aerului rarefiat şi uimirea la văzul păsărilor cu fulger în aripi, "trădează" o evoluţie, o acumulare de energie, întrucât ele acţionează ca un *gps* pentru lumea transcendentală, a zeilor. De aceea, el este trezit la timp de Wednesday, pentru ca nu cumva să fie interceptat de tabăra adversă.

Păsările Tunetului şi Pietrele Vulturilor (soluţiile învierii lui Laura) se ivesc pentru prima oară în nopţile petrecute în micul apartament din Lakeside, Wisconsin. Sub o identitate falsă, Shadow, acum sub numele de Mike Ainsel, este relocat de "unchiul" său, Wednesday aka. Emerson Borson, cu un nou portofel, o adresă din Milwaukee, un MasterCard şi douăzeci de bancnote noi de cincizeci de dolari. Aici ar trebui să fie la adăpost de orice intruziune duşmănoasă. Mike Ainsel poate fi interpretat ca My Own Self (sinele) într-o regiune geografică cu temperaturi foarte scăzute, ferit de tentaculele economiei de piaţă (niciun magazin Blockbuster sau MacDonalds nu s-au deschis încă) fără circulaţie rutieră intensă, vecini amabili, cu gradul de infracţiuni scăzut, pe scurt – "un oraş bun", cum îl numesc localnicii. În spatele prosperităţii nemotivate din punct de vedere economic, se ascunde un secret păstrat de mii de ani: Hinzelmann, un kobolt germanic la origini, e un bătrânel simpatic care întreţine atmosfera cu poveşti demult apuse şi inventate despre copilăria sa. Nimic anormal până acum, dar imensul lac din centrul oraşului cuprinde corpurile a zeci de adolescenţi daţi dispăruţi, ale căror trupuri nu au mai fost recuperate. Mike Ainsel/Shadow reuşeşte să descopere trupul ultimei adolescente răpite în portbagajul maşinii care se sufundă în fiecare an la topirea gheţii. Localnicii cumpără bilete la loteria organizată de Hinzelmann în fiecare an. Miza este ziua şi ora la care camioneta rablăgită sparge crusta de gheaţă şi se cufundă. Alarmant este că abia după mii de ani, Mike/Shadow, cu ajutorul unui indiciu dat de un zeu cu cap de elefant în timpul priveghiului lui Wednesday, pune capăt lanţului de sacrificii pentru prosperitatea oraşului.

Ritul iniţiatic moarte – înviere în cele două dimensiuni factuale (A. lumea atinsă prin transă, vis şi B. lumea palpabilă, a situaţiilor ce generează durerea fizică) urmează următoarea schemă:

MOARTEA

Priveghiul lui Wednesday: după ce marele Odin e ucis în direct de către noii zei, trupul e recuperat şi îngropat la poalele unui copac al lumii, în Virginia. Centrul Americii e locul cu sacralitate negativă – "locuri în care nu se construiesc temple. Locuri în care oamenii nu vin şi unde pleacă de îndată ce pot. Locuri în care zeii păşesc doar dacă-s obligaţi."[12] Adică o fermă de porci din Lebanon, Kansas, unde zeii ambelor tabere menţin un armistiţiu temporar, pentru ritualul înmormântării lui Wodan. Shadow poartă responsabilitatea priveghiului care durează nouă zile şi nouă nopţi, timp în care S. e spânzurat şi privat de orice bunăstare (îl jeleşte pe Tatăl Tuturor). Le întâlneşte pe cele trei Norne, fiecare cu câte o scară de lemn, pregătite să îndeplinească funcţiile sacerdotale necesare şi apoi începe delirul prin rostirea unei mantre: "E uşor, trebuie să faci un anumit truc, ori îl faci, ori mori".[13]

Focul omului-bizon: "omul-bizon întinse mâna în flăcările focului şi scoase un vreasc care ardea. Ţinu vreascul la mijloc. Flăcări albastre şi galbene îi linseră mâna roşie, dar n-o arseră"[14]; care e purificator prin comprehensiune, până la forma sa cea mai spiritualizată de adevăr şi lumină. Omniprezenţa omului-bizon reprezintă un continuu stimul pentru înţelegerea situaţiei.

JUDECATA

Zeul cu cap de elefant îi oferă un indiciu pentru rezolvarea unei situaţii din lumea reală: "E în trompă."[15] Durerea e percepută sub formă de culori, experienţa senzorială e alterată, barierele comportamentale depăşite. Accesul către aflarea răspunsurilor se face prin coborârea treptelor de stâncă, ghidarea Zoryei Polunochnaya: "După ce vei afla răspunsurile nu vei putea să le mai uiţi vreodată". Dolarul de argint devine o lună, iar cărarea se ramifică. S. trebuie să aleagă calea adevărurilor dure sau pe cea a minciunilor plăcute (aminteşte de Matrix). Preţul alegerii bune e predarea numelui său adevărat sub forma unei flăcări. O regresie în copilăria sa şi mai apoi la momentul conceperii sale are loc. Se pare că tatăl său nu e altul decât Wednesday. Funcţia psihică cu rol de organizare în structura sa mentală se echilibrează. Iată ca "umbra" capătă origine. Din nou, avem trei direcţii: una care îl face înţelept, alta care îl întregeşte. Femeia-felină (Bast) îl îndrumă în schimbul inimii sale. Astfel, cărarea de mijloc devine alunecoasă. Dl. Ibis, silueta mal. Anubis cel Negru pune în balanţă o pană şi inima sa. Dacă există echilibru perfect, S. poate să-şi aleagă singur destinaţia. În caz contrar, inima şi sufletul voi fi devorate de Ammet. S. alege: "Vreau să mă odihnesc...nu vreau nimic , nici rai, nici iad, nimic. Doar să se termine totul".[16]

ÎNVIEREA

Pe de-o parte, făcută de Eostre şi pe de altă parte, scufundarea în lac după cadavrul fetei ascuns de Hinzelmann în portbagaj (the trunk), care reprezintă purificarea individului prin forma sublimă a apei, bunătatea, eroismul şi disponibilitatea sacrificiului de sine.[17]

Evoluţia emergentă a lui Shadow Moon se petrece atât la nivel cognitiv, prin deconspiraţia finală (poate o răzbunare pentru figura paternă absentă din viaţa sa), cât şi la nivel spiritual, prin recuperarea adevărului din spatele crimelor din Lakeside şi găsirea identităţii de sine. Trecutul de escroc al bătrânului jucător Wednesday şi întâlnirea secretă din Las Vegas, cu domnul World, l-au făcut pe Shadow să realizeze că întreaga confruntare de dimensiuni epice să nu fie chiar atât de limpede. Traseul i-a oferit o arhitectură inconsistentă, fragmentată[18], un joc între substanţă şi concret (vezi casa de pompe funebre din Cairo, S.U.A, caruselul din Casa de pe Stâncă sau cazinourile din Las Vegas), care i-au perturbat intuiţia şi capacitatea de a citi indicii fără neconcordanţe ori ezitări. Într-un final, punând toate lucrurile cap la cap, Shadow observă, din spatele scenei (mediu privilegiat pentru un zeu), că domnul World, liderul zeilor noi, este Low Key Lyesmith/Loki, un trickster norvegian, partenerul de escrocherii al lui Wednesday/Odin. Ambele zeităţi îşi extrag energia din moarte şi haos.

BIBLIOGRAFIE:

Barthes, Roland, *Mitologii,* traducere, prefaţă şi note de Maria Carpov, Institutul European, Iaşi, 1997;

Baudrillard, Jean, *Simulacre şi simulare,* traducere de Sebastian Big, ed. Idea Design & Print, Cluj, 2008;

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol.II, Ed. Artemis, Bucureşti;

Gaiman, Neil, *Zei americani,* traducere şi note de Liviu Radu, ed. Tritonic, Bucureşti, 2006;

MacKillop, James, *Dictionary of Celtic Mythology,* Oxford University Press, NY, 1998;

Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, NY, 1977;

http://www.frowl.org/gods/gods.html

Note:

1 Shadows, My Ainsel, The Moment of the Storm, Epilogue: Something that the Dead are Keeping Back;
2 Barthes, Roland, *Mitologii,* traducere, prefaţă şi note de Maria Carpov, Institutul European, Iaşi, 1997, p.246
3 Gaiman, Neil, *Zei americani,* traducere şi note de Liviu Radu, ed. Tritonic, Bucureşti, 2006, p.632
4 Ibid., p. 47
5 MacKillop, James, *Dictionary of Celtic Mythology,* Oxford University Press, NY, 1998, p.57
6 Gaiman, Neil, op.cit., p.104
7 http://www.frowl.org/gods/gods.html, 30.01.2010
8 Gaiman, Neil, op.cit., p.336
9 Ibid., p.558
10 Baudrillard, Jean, *Simulacre şi simulare,* traducere de Sebastian Big, ed. Idea Design & Print, Cluj, 2008, p. 21-26
11 Gaiman, Neil, op.cit., p.440
12 Gaiman, Neil, op.cit., p.467
13 Ibid., p.497
14 Ibid, p. 270
15 Trunk – trompă şi portbagaj în lb. engleză
16 Gaiman, Neil, op.cit., p.523
17 Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol.II, Ed. Artemis, Bucureşti, p.67
18 Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, NY, 1977, p.25

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

„Democrația ne-a adus libertatea, dar și responsabilitatea pentru propria viață”

de vorbă cu dizidentul polonez Adam Michnik

Adam Michnik este una dintre figurile marcante ale luptei anticomuniste din Polonia, fiind exponentul aripii intelectuale a rezistenței. De asemenea, Michnik a jucat un rol esențial în timpul meselor rotunde care au dus la liberalizarea, mai întâi parțială, şi apoi totală a sistemului politic polonez. Rezistența sa fățișă față de regim a dus la arestarea sa în mai multe reprize, petrecând în total şase ani în închisorile comuniste. În prezent, Adam Michnik este redactor-şef al publicației *Gazeta Wyborcza*, cel mai de succes cotidian din întreg spațiul postcomunist. Aflat la Cluj la invitația Centrului Rațiu pentru Democrație, care i-a acordat premiul Ion Rațiu pentru Democrație în 2009, Adam Michnik a acordat un interviu în exclusivitate pentru revista *Tribuna.*

George Jiglău: – *Aş vrea să discutăm mai întâi despre lipsa de satisfacție a românilor şi a cetățenilor din alte țări post-comuniste față de democrație, sau mai bine zis față de aceste forme pe care le-a luat democrația. De exemplu, în România aproximativ 40% dintre cetățeni spun constant în sondajele de opinie că viața lor de pe vremea comunismului era mai bună decât cea de astăzi. Ce le-ați spune celor care ar fi preferat viața mai confortabilă pe care le-o oferea comunismul libertății pe care le-o oferă democrația aceasta de care nu sunt mulțumiți?*

Adam Michnik: – Eu le-aş spune că sigur nu le e dor de Ceauşescu, ci de tinerețea lor. Şi mie mi-e dor uneori de vremurile comuniste. Eram tânăr, frumos, mă plăceau fetele. Unora întotdeauna le e dor de ce a fost, pentru că memoria e selectivă. Eu, de pildă, nu îmi amintesc de cum am fost arestat, pentru că am eliminat aceste gânduri din memorie, dar îmi amintesc momentele în care eram fericit şi consideram că am toată viața înainte. Astea sunt momentele de care îmi este dor. Apoi, omul are în viață două nevoi mari: una este libertatea şi a doua este siguranța. Atunci când nu are libertate, omului îi e dor de libertate. Dar când o are, i se pare că e ceva ca aerul, i se pare ceva natural. Şi atunci îi e dor de siguranță. De pildă, în vremea comunismului nu existau mafii aşa cum există azi. Atunci singura mafie era Securitatea. Acum sunt mai multe mafii. Mulți dintre noi se tem să iasă pe stradă. Pentru că noi suntem liberi, dar şi mafia e liberă, mulți oameni se gândesc azi nostalgic la lucrurile pe care cândva le aveau. În perioada comunismului, oamenilor nu le era teamă că vor fi bătuți sau răpiți sau că vor rămâne şomeri. Şi mai e un lucru. Pesimismul post-comunist e tipic pentru toate țările postcomuniste, pentru că anul 1989 a adus o mare schimbare, iar marea schimbare înseamnă un fel de cutremur. Când a trebuit să mă mut într-o locuință mai mare, mi-a fost teamă. Locuința era mai mare, dar mutarea în sine mă îngrozea. În altă ordine de idei, sistemul comunist ascundea inechitățile. Economia de piață scoate la iveală aceste inechități. Adesea problema nu e că eu trăiesc mai prost, ci că vecinul meu trăieşte mai bine.

G.J.: – Cel puțin în teorie, unul din avantajele democrației este acela că putem alege. Dacă nu suntem mulțumiți de un partid, de un preşedinte sau de un primar, îi putem schimba prin alegeri. Dar oamenii constată că puterea şi guvernele se schimbă, în care avem mereu alegeri, defectele democrației se perpetuează. Dumneavoastră ați spus în trecut că este incorect să ne aşteptăm de la democrație să însemne un paradis pentru toți. Dar care sunt acele elemente ale unei democrații asupra cărora oamenii să se concentreze pentru a avea o aşteptare pozitivă de la acest regim?

A.M.: – Democrația nu e o rețetă pentru fericire. Fericirea trebuie să şi-o creeze singur fiecare. Democrația e doar un sistem în care omul îşi poate crea în siguranță această fericire. Se pot spune acum cuvintele lui Churchill, care spunea că „democrația este un sistem politic prost, dar e cel mai bun dintre toate care s-au inventat până acum”.

G.J.: – Deci să înțelegem spusele dumneavoastră ca pe un îndemn la muncă pentru fiecare dintre noi, pentru a ne construi fiecare fericirea, şi să nu mai aşteptăm ca ea să vină de la stat, aşa cum eram obişnuiți până în 1989?

A.M.: – Bineînțeles. Democrația i-a adus omului libertatea, dar în acelaşi timp şi responsabilitatea pentru propria viață.

G.J.: – Acum în Camera Deputaților din România se discută despre legea lustrației...

A.M.: – Da? A câta oară?

G.J.: –... În 2007-2008, ați fost împotriva acțiunilor fraților Kaczynski, care promovau în Polonia un principiu al lustrației similar cu cel promovat în România.

A.M.: – Eu am fost de la început împotriva lustrației, nu doar din 2007.

G.J.: – Credeți totuşi că aceea a fost o inițiativă bună, care viza cunoaşterea trecutului, dar care a fost prost pusă în practică, sau a fost vorba de o confiscare a trecutului şi a luptei împotriva comunismului cu scopul de a atinge anumite scopuri politice?

A.M.: – A fost şi una şi alta şi încă un al treilea lucru. Cu siguranță societatea trebuie să cunoască adevărul despre istoria ei. Dar acest adevăr nu va fi aflat în arhivele Securității. În arhivele Securității se află doar adevărul Securității, nu adevărul „uman”. Agenții Securității au întocmit toate acele arhive nu pentru a cunoaşte adevărul despre societate, ci pentru a afla tot felul de amănunte; de pildă, unde era o maşină de tipărit fluturaşi, lucruri despre viața intimă a unora, dacă unul avea vreo amantă, dacă e homosexual şi altele, pentru a avea lucruri împotriva lor şi pentru a-i şantaja. În comunism toți mințeau: televiziunea mințea, statistica mințea, miniştrii mințeau. Exista o singură instituție unde nimeni nu mințea: Securitatea. Dar ăsta e un nonsens.

G.J.: – Am pus întrebarea asta pentru că în România, cel puțin într-o parte a mass-media şi a opiniei publice, există ideea că lupta împotriva comunismului a fost confiscată pentru atingerea unor scopuri politice.

A.M.: – În contextul lustrației, toți politicienii s-au purtat aşa, toți au încercat să tragă foloase politice. Fie erau în favoarea lustrației şi anticomuniști pentru a câştiga capital politic, fie împotriva ei din acelaşi considerent. Cunosc puțin această dezbatere din România pentru a mă putea pronunța, dar discutând cu prietenii mei din România, am înțeles că există ideea conform căreia au existat două Securități: una stalinistă, de până în '62-'63, despre care se spunea că este sovietică şi evreiască, şi una românească, patriotică, cea a lui Ceauşescu. Din această diagnoză se vede că este vorba despre politică şi nu despre adevărul istoric.

G.J.: – Întrebarea la care caut un răspuns este

18 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

următoarea: cum ar trebui conservate aceste elemente de istorie recentă, în ce cadru ar trebui să se vorbească despre lupta împotriva comunismului, tocmai pentru a evita aceste suspiciuni politice care apar de fiecare dată când vorbim despre lustrație, despre Securitate și despre alte aspecte ale comunismului?

A.M.: – Nu cred că am de spus ceva foarte deștept pe tema asta. Istoria recentă e mereu folosită pentru politica actuală, în Franța, în America... Însă putem să cerem un lucru: o interpretare cu conștiință. Un istoric cu conștiință va folosi mereu informațiile conform cu conștiința sa, nu în alt scop. Nu e deajuns ca, găsind în arhivele Securității un document semnat de cineva, să treci automat acea persoană pe lista colaboratorilor. Trebuie să îți pui întrebarea în ce context a semnat acel document, care au fost consecințele semnării acelui document. Nu există un alt mod. În Polonia există un conflict permanent pe tema istoriei. Noi (n.r. - *Gazeta Wyborcza*) am publicat articolul unei publiciste din România pe tema scriitorului Petru Dumitriu. E de ajuns să îi citești cărțile ca să îți dai seama cât de complicată a fost biografia lui, nu trebuie să mai mergi la arhivele Securității. Deci când scrii pe tema istoriei, trebuie să descrii mereu contextul. De 20 de ani nu mai avem comuniști, prin urmare nu trebuie să ne mai ocupăm azi de o istorie demascatoare. Ne trebuie o istorie prin care să înțelegem, ne trebuie adevărul întreg. Istoria societății românești, la fel ca cea a Poloniei, nu e formată doar din extreme. Nu se poate spune că au existat două părți: una numai cu bandiți și una numai cu sfinți și eroi. Cei care spun azi că vor să scrie adevărul istoric pe baza arhivelor Securității ajung să fie de partea extremiștilor.

G.J.: – Și Polonia, și România au trecut prin momente în care au permis populiștilor sau unor politicieni care au promovat un discurs populist să preia puterea. Bulgaria trece acum prin faza asta, la fel și Ungaria după ultimele alegeri parlamentare. Dvs. ați vorbit despre conceptul de „putinism”...

A.M.: – Da, e o combinație de populism și autoritarism. „Putinismul” îl întâlnim în Rusia, iar în țările mai mici din împrejur întâlnim „liliputinismul”.

G.J.: – Fazele acestea, de alunecare către populism, țin de imaturitatea democrațiilor noastre? Sunt ele o etapă către maturizare? Sau, din contră, sunt tocmai un semn al unor democrații puternice, devreme ce vedem că și state vestice, precum Austria – pe vremea ascensiunii lui Jorg Haider – sau Italia lui Berlusconi, au trecut sau trec prin astfel de momente?

A.M.: – Berlusconi nu e chiar un exemplu de „putinism”. Ei se iubesc, dar sunt lucruri diferite. Putin urmează calea de la conducerea politică la bani prin mass-media, iar Berlusconi e calea de la bani, prin mass-media către conducerea politică. O să folosesc o metaforă pentru a sintetiza conducerea lui Putin: KGB. Esența regimului lui Berlusconi sunt banii. De aceea spun că e vorba de lucruri diferite. Însă da, imaturitatea democrațiilor noastre este o cauză pentru care alunecăm ușor spre populism. Problema stă în faptul că în țările noastre, cu excepția Cehoslovaciei, tradițiile democratice sunt unele slabe. În Polonia, în Bulgaria, chiar în Ungaria, pentru că Horthy nu a însemnat niciodată democrație. Deci nu avem tradiții democratice. Există tradiția luptei pentru libertate, dar nu e același lucru. În al doilea rând, democrația este un sistem care prin natura lui este imperfect, pentru că își tolerează dușmanii, iar logica adversarilor democrației este următoarea: dacă tu ești la putere, eu cer drepturi pentru mine pentru că astea sunt principiile tale; când sunt eu la putere, te las fără drepturi, pentru că astea sunt principiile mele.

Vasile Boari: – *Am dori să vă punem acum o întrebare referitor la problema iertării și a toleranței. După căderea comunismului, toată lumea a început să judece pe toată lumea. Filosoful german Karl Jaspers a scris după război un eseu foarte important - „Conștiința culpei” - în care încearcă să stabilească cine are legitimitatea să judece culpa unui popor. Nimeni nu contestă faptul că disidenții și-au câștigat dreptul de a judeca. Dar ce mi se pare foarte important este că cei care au stat în închisorile comuniste – am citit eseurile Dvs. și pe ale lui Vaclav Havel – și n-am sesizat niciun resentiment sau urmă de neiertare. Dimpotrivă. Dar am sesizat aceste lucruri la alții, care nu au dreptul să judece. Cum priviți aceste lucruri?*

A.M.: – Sunt două chestiuni. Este o întrebare politică și una privată. În sens politic, libertatea este pentru toți, nu doar pentru mine sau pentru prietenii mei din Solidaritatea sau din opoziția democratică. E pentru toată lumea. Dacă cineva a făcut o faptă rea, a torturat, a ucis deținuți, ar trebui să fie judecat. Dar aici era vorba despre altceva, despre excluderea tuturor care au fost de partea cealaltă a baricadei, indiferent dacă au săvârșit vreo infracțiune sau nu. A spune că, dacă a fost de cealaltă parte a baricadei, trebuie exclus, denotă aplicarea unei gândiri bolșevice. Acesta ar fi răspunsul meu politic. Filosofia excluderii nu are sfârșit și duce automat la dictatură, fie ea iacobină, comunistă, a lui Fidel Castro, mereu o formă de dictatură. Acum, din punct de vedere personal, dacă eu reușesc să iert, eu cumva îmi purific sufletul. Nu sunt un prizonier al propriilor resentimente. Deci eu fac ceva pentru mine, în mod egoist.

V.B.: – Toate regimurile comuniste au fost obsedate să creeze „un om nou”. Consider că eșecul comunismului este unul antropologic, care ține de incapacitatea de a crea acest „om nou”. Dar totuși ceva s-a bulversat în ființa umană din cauza acestor încercări. Cum se văd acum în Polonia reminiscențele omului nou?

A.M.: – „Homo sovieticus”... nimeni nu spune despre el însuși că este un „homo sovieticus”. Dar acea mentalitate creată atunci există în toate taberele politice. E foarte dificil de descris în ce transpare aceste lucruri. Pentru mine transpar, pe de o parte, în conformismul extrem față de „conducătorul meu”. Dar o altă față a acestui conformism ține de cruzimea față de cei care sunt sub mine, disprețul față de ei. Pe de altă parte există felul în care ne raportăm la adevărul din viața publică. Potrivit logicii lui Aristotel, o propoziție care nu are la bază adevărul este falsă. Pentru bolșevici, adevărul era unul dialectic. Dacă Jan i-a furat ceva lui Piotr a fost hoție, dacă Piotr i-a furat ceva lui Jan era justiție istorică. Prin urmare a fost cumva consfințit disprețul față de adevăr, față de valorile burgheze. Sigur, există și acea filosofie a excluderii, aici este pentru mine esența bolșevismului.

V.B.: – În 1978 am vizitat Polonia, am vizitat patru orașe, inclusiv Cracovia, și fără excepție, vizitarea orașelor începea cu bisericile importante din oraș. Se știe că Biserica a jucat un rol foarte important, de contraputere, în Polonia. Nu și în România, din păcate. Prin 1991, am întâlnit un grup de profesori polonezi, de la Universitatea din Varșovia, care erau îngrijorați de rolul pe care Biserica îl asuma în post-comunism. Ei spuneau cumva că a luat locul Partidului Comunist, dar într-o altă manieră. Se știe de asemenea că Polonia a jucat un rol important pentru a promova valorile creștine în Tratatul Constituțional European. Cum percepeți acum rolul Bisericii și al religiei în Polonia și în Europa?

A.M.: – Sunt trei lucruri separate. Primul ține de rolul Bisericii după 1989. N-aș merge până la a spune că a luat locul Partidului Comunist, dar sigur a abordat aceste mijloace ale bogăției: a recăpătat proprietăți, s-a introdus religia în școli, a militat pentru legea anti-avort, a căpătat influență în numirile în funcții administrative, a beneficiat de scutirea de taxe vamale. Se spunea că Polonia este o țară catolică, se spunea „Noi, catolicii, am distrus comunismul! Atunci conduceau comuniștii, acum conducem noi, catolicii!”. Acest lucru era foarte neliniștitor, pentru că autoritatea Bisericii era imensă. Ea există în continuare, dar nu ca atunci. Polonezii au învățat să despartă religiozitatea de alegerile politice. Ei merg la Biserică, dar votează așa cum doresc, pentru că altfel nu l-ar fi ales pe Aleksandr Kwasniewski de două ori în funcție de președinte (n.r. - fost demnitar comunist, ales de două ori președinte al Poloniei post-comuniste, în 1995 și 2000). Dacă este vorba de rolul actual al Bisericii, există o dispută permanentă. Există o retorică anti-europeană foarte puternică în Biserică. O parte a ei a fost împotriva aderării Poloniei la UE și dacă nu ar fi fost Papa Wojtyla poate ea nici nu ar fi avut loc, pentru că el a fost cel care s-a pronunțat foarte puternic în favoarea aderării. Mai există și limbajul isteric prin care se spune că Biserica este discriminată, că se fac presiuni asupra ei, dar este un nonsens. Conflictul pe tema rolului Bisericii în Polonia o să dureze mult și se va termina cu un eșec al fundamentalismului catolic, dar asta probabil peste vreo 25 de ani.

Interviu realizat de
George Jiglău și Vasile Boari
■

Black Pantone 253 U

“Oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști” (II)

de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos

– Să ne oprim la un moment din biografia dumneavoastră. Ați fost, între 1994-2000, student al Academiei Naționale de Film, TV şi Teatru din Lódz (Polonia), una dintre cele mai prestigioase şcoli de film din lume. Cum ați ajuns acolo? Nu vă întreb ce ați învățat la Lódz (bănuiesc că „meserie”!), vă întreb care au fost experiențele care v-au marcat „anii polonezi”?

– Eu cred că oamenii frustrați au o predispoziție să devină artişti, sau cel puțin aşa a fost pe vremea adolescenței mele. Oamenii frustrați sunt frustrați din cauză că nu sunt admirați de alții în măsura în care ei cred că li s-ar cuveni. Această sete de a fi recunoscut poate dezvolta o ambiție care le dă energie să lucreze. Atunci ei visează să fie recunoscuți, iar pe vremea comunismului, în mediul meu cei mai recunoscuți oameni erau artiştii. Deci eu visam să fiu artist, dar nu aveam talent nici la muzică, nici la desen, iar profesorii mei de literatură (cu excepția unei profesoare, de care am avut noroc un singur an), mână în mână cu sistemul de învățământ, au avut grijă să mă frustreze şi din acel punct de vedere.

Aşa am ajuns student la Electronică şi Telecomunicații, seral, în timpul evenimentelor din ’89 eram în anul doi. Deci ca student am prins schimbările din plin, inclusiv schimbările din învățământ. Poate că în capul cuiva se legau lucrurile pe care ar fi trebuit să le învăț la facultate, dar în capul meu nu se legau nicicum. În haosul existent atunci în administrația cam întregului bloc din Est - eram acum deja student în anul patru -, am auzit de cineva care avea rezervată o bursă privată pentru studii superioare de sociologie în Polonia, dar tipul şi-a picat bacul la română. Atunci am sunat şi am întrebat dacă nu cumva aş putea să merg eu în locul lui. S-a putut. Anul pregătitor de învățare a limbii a fost chiar în Lódz, unde este şi şcoala de film. Am avut un coleg de clasă din Argentina care se pregătea să dea examen de admitere la şcoala de film. Ca maimuța, am cumpărat şi eu un aparat foto ieftin (ce am putut şi eu din bursă), am citit o carte despre fotografie, unde am aflat că: merită fotografiat ceva ce în aparență nu merită fotografiat; drept urmare, lăsând la o parte ruşinea că oamenii de pe stradă se uitau la mine ce fac, am fotografiat o gură de canal în jurul căruia se topea zăpada iar în balta care se scurgea lent în canal se reflecta imaginea copacilor şi cu această poză m-am dus la şcoala de film la consultație, unde mi s-a spus că poza este bună, dar pentru examenul de admitere ar trebui să am cam 20 de poze la acest nivel, aşa că deocamdată să mai lucrez. Am prins curaj, am lucrat şi am început să caut sponsori, fiindcă taxa de şcolarizare era de 7.000 de USD pe an, sumă abstractă pentru mine pe vremea aceea. În primul an nu am găsit sponsor, aşa că m-am înscris la studii teoretice, la filmologie - să mă mai cultiv şi eu. Dar tot incult am rămas, cel puțin aşa au considerat cei din comisia de admitere în anul următor (fiindcă între timp mi-am găsit sponsor pentru studii), dar spre norocul meu au spus că lipsa de cunoştințe poate fi recuperată, dar lipsa de talent nu, de aceea preferă să mă admită pe mine. Trebuie să subliniez şi faptul că la examenul de admitere am făcut cele mai bune poze din viața mea de până atunci, aşa că am avut mare noroc. Un alt noroc a fost că am reuşit să dau examenul, deoarece în timpul examenului am fotografiat o clădire pe care nu era voie să o fotografiez. Când am văzut că nu reuşesc să conving paznicul să-mi înapoieze aparatul foto cu textul că eu sunt în examen, i l-am smuls din mână şi am fugit. Îmi aduc aminte cu mare drag de aceste nebunii, pe care dacă nu le făceam nu aş fi ajuns acolo unde am ajuns - adică la secția de imagine, fiindcă la regie nu am avut curaj să dau admitere (din cauza frustrărilor mele legate de singura formă care implică dramaturgia, învățată la liceu, frustrări pe care le trec pe seama sistemului de învățământ şi a profesorilor).

La şcoală a ieşit la iveală repede lipsa mea de experiență față de cea a colegilor, care majoritatea au intrat după a treia încercare (unii, chiar foarte buni, după a cincea), deoarece concurența era cam 20 pe un loc, şi aşa, la sfârşitul primului an au vrut să mă dea afară (fiindcă acolo cam asta era moda, să dea afară în fiecare an unu sau doi, să ne țină pe toți în stres). Dar nu pe mine m-au eliminat şi după o vreme, cam în anul trei, au ajuns să spună că bine că nu au făcut-o, fiindcă în ciuda faptului că se părea că nu prea gândesc, acum începe să se vadă că eu de fapt gândesc, şi gândesc într-un mod original; încă nu puteam să-mi pun gândurile în practică, eram prea ruşinos să vorbesc în mod deschis despre ele, dar ei acum văd deja ceea ce nu au văzut până acum ş.a.m.d. Iar eu între timp mă certam cu toți regizorii cu care lucram fiindcă mi se părea că eu ştiu mai bine ceea ce ei ar avea de făcut, timp în care îmi neglijam treaba mea de operator imagine. Cam aşa am ajuns regizor... După ce nu am găsit de lucru ca operator, am început să scriu scenarii şi am regizat aproape fără buget un film care a avut succes şi în care nu m-am folosit aproape deloc de meseria pe care am învățat-o la şcoală.

Din punct de vedere tehnic, se poate spune că da, am învățat meserie. Din punct de vedere artistic nu se poate spune acelaşi lucru. Mi-au distrus identitatea... Dar cred că a fost nevoie de asta pentru ca ulterior, în mod ceva mai conştient să-mi creez alta sau să o reconstruiesc pe cea veche.

– În ultimii ani, de unde era ceva asemănător unei boli ruşinoase (festivalurile internaționale nu ştiau cum să ne mai evite!), filmul românesc a intrat cu adevărat (şi foarte repede) în circuitul mondial, totul culminând cu Palme d’Or-ul cannez al lui Cristian Mungiu. Cum vă explicați acest boom *al cinematografiei române? Pentru unii este un miracol, pentru alții filmul românesc continuă să fie ca şi inexistent...*

– Eu cred că festivalurilor le place să descopere şi să lanseze talente noi. Festivalurile mari, de categoria A îşi pot păstra însemnătatea dacă adună cât mai mulți oameni importanți din lumea cinematografiei dar şi dacă aduc o anumită prospețime, iar pentru asta una din datoriile lor este să descopere trenduri noi. Aşa s-a creat, de exemplu, moda şi pentru filmul asiatic sau filmul iranian. A fost natural să urmeze o țară din Europa de Est sau filmul african. Să redescopere filmul polonez sau ceh - chiar dacă în aceste cinematografii s-ar fi întâmplat ceva important -, ar fi fost ca şi mâncarea reîncălzită, aşa că mai potrivită a fost o țară despre a cărei cinematografie nu s-a auzit prea mult. Pe de altă parte, a fost nevoie de filme bune - şi aceste filme, filmele româneşti, sunt bune. Faptul că se încadrează într-un trend ajută şi mai mult. Fiindcă spectatorul dacă vede un film care-i place, ar mai vrea să vadă câteva asemănătoare. Pe de altă parte, dacă filmul poartă o anumită etichetă, spectatorul cam ştie ce va primi şi acest fapt în majoritatea cazurilor ajută.

Eu cred că şi înainte au existat filme româneşti foarte bune, dar lansarea lor internațională a fost mai grea fiindcă nu s-au încadrat într-un trend. Sau chiar dacă s-a putut vorbi de o generație, împrejurările internaționale nu au fost favorabile. Mai cred că primele filme ale noului val românesc au pregătit terenul pentru filmul lui Mungiu. Dacă ar fi fost primul film de acest gen, nu l-ar fi încoronat, această recunoaştere ar fi aparținut unui alt film, poate nu chiar atât de bun.

Deci este o situație foarte fericită în care calitatea a apărut în condiții favorabile pentru a fi remarcată, iar de aici încolo în lumea cinematografiei mondiale pentru nimeni nu mai este inexistent filmul românesc. Dacă pentru cineva filmul românesc este inexistent, atunci acel cineva este inexistent pentru cinematografie. S-a întâmplat ceva extraordinar. În lumea artei acest lucru este comparabil cu, în lumea sportului, câştigarea de către naționala de fotbal a României a Campionatului Mondial. Aceşti tineri regizori au schimbat imaginea artiştilor români în lume. Până acum, când spuneam undeva că sunt din România se uitau la mine cu regretul că sunt dintr-o societate înapoiată. Datorită succesului internațional al noului val românesc, acest lucru s-a schimbat complet. Acum să fii artist din România înseamnă pentru ei să ai o privire profundă asupra societății, să fii sensibil şi autorefle-

xiv. Este bineînțeles o stereotipie, dar una pozitivă. Mă miră foarte mult faptul că lumea politică din țară nu a încercat să exploateze acest lucru. Ne plângem din cauza stereotipiei negative, iar când apare şansa unei stereotipii pozitive nu încercăm să exploatăm acest lucru. Nu mă pricep la economie, dar bănuiesc că dacă s-ar fi pompat de zece ori mai mulți bani în cinematografie, economia țării nu ar fi resimțit acest lucru dar imaginea României ar fi avut de câştigat foarte mult. Dar din păcate acest lucru nu s-a întâmplat. Din câte am înțeles, cea ce se întâmplă acum este că se aduc anumite reglementări în urma cărora vor fi şi mai puțini bani pentru cinematografie (cam jumătate din ce a fost în ultimii ani). Nu demult, discutând cu un distribuitor francez interesat de următorul meu proiect, am auzit că nu se ştie cât timp se mai poate baza pe succesul internațional al filmului românesc. Păcat. Păcat din punct de vedere al imaginii României pe scară mai largă. Să nu uităm faptul că până la Emir Kusturica cuvântul „balcanic" a fost sinonimul în lume al corupției, primitivismului etc., iar mulțumită filmelor lui a început să însemne temperament, virtute, voie bună... a început să însemne să ştii să te bucuri de viață.

– Sunt voci care susțin, nu fără temei, că s-au plictisit de „eternul" subiect al comunismului & revoluției, exploatat de regizorii „noului val". Dar cu Boogie *sau* Cea mai fericită fată din lume*, de pildă, se intră într-o oarecare normalitate, în sensul că nu mai e vorba de minimalism afişat iar subiectele sunt din actualitate însă nu mai exploatează strict derizoriul cotidian, mizeria socială. Ca autor al unui film care nu se încadrează în aceste tipare, cum vă raportați la congenerii „noului val" şi la modalitatea lor de a face film?*

– Văd că într-adevăr este greu să fii profet în țara ta. Cum spui ceva, cum se găseşte cineva care să ştie mai bine, sau cel puțin să se lege de vreun aspect sau altul. Păi, dacă te-ai săturat, nene, nu te uita! Lasă-i să se uite pe cei care vor. Lumea vrea să se uite la asemenea filme, deci au un rost în lume. Au un efect pozitiv asupra imaginii României în lume? Au! Fiindcă mizerie găseşti peste tot, aceste filme demonstrează nu faptul că a fost sau este mizerie în România, ci faptul că în țara asta trăiesc şi oameni gânditori. Atunci e bine. În şcoală am avut un prieten bosniac care după filmul *Underground* a început să-l urască pe Kusturica din cauză că era sătul de război şi în acel context istoric filmul a însemnat altceva pentru el.

Pe de altă parte, perioada comunistă face parte din realitatea acestei țări. A avut influență nu numai asupra gândirii şi asupra sufletelor oamenilor, ci şi asupra culturii. A creat gânduri, opere de artă etc. pro şi contra. Nu poți să ştergi nici din mintea oamenilor, dar nici din cultură o perioadă de 50 de ani. Ar trebui oare să aruncăm totul la gunoi şi să începem să-i imităm pe alții? Căci şi realitatea zilelor noastre este puternic influențată de perioada comunistă. Este vorba despre o generație care a avut experiențe asemănătoare, o generație care vrea să reflecteze asupra diferitelor aspecte ale tranziției societății româneşti. Asupra cărei etape reflectează, diferă de la caz la caz - unii cu perioada comunistă sau cu schimbarea, alții cu perioada post-comunistă. Toate sunt studii analitice ale aceluiaşi fenomen. Iar pentru o sinteză reuşită este nevoie de cât mai multe analize. Pe de altă parte, aceste filme nu au ca subiect comunismul. Comunismul este doar ambientul, mediul în care este situată o poveste umană.

Eu nu aş spune în mod foarte hotărât că nu mă încadrez în aceste tipare de a face film, fiindcă în primul rând nu mi se pare că ar fi vorba despre un tipar. Asemănarea este în modul de caracterizare a personajelor prin comportamentul lor. Este ceva ce înafara României pare de un realism profund. Pentru mine este mai degrabă o caricatură reuşită, o lume caricaturală credibilă din cauza regulilor structurale ce armonizează între ele. În ce măsură este prezentă mizeria nu are nicio importanță. Aceasta este un punct sensibil numai pentru români, o expresie a complexului de inferioritate. Pentru artişti este un mijloc de exprimare, un instrument de creare a anumitor sentimente. Eu cred că şi în *Cea mai fericită fată din lume* este vorba de mizerie, dar despre cea sufletească. Iar ceea ce numiți minimalism afişat, eu aş numi mijloc de exprimare potrivit subiectului, care din cauză că este „afişat" are şi un caracter autoreflexiv.

Filmul meu diferă prin faptul că este vesel şi, poate din cauza că am trăit mult în străinătate unde mi-a fost dor de casă, are o notă romantică. Dar realitatea socială este prezentă şi la mine, numai că eu exagerez în altă direcție. Iar înainte de acest film am făcut documentare situaționale ca *Moszny* sau *Tărâmul liniştii* care prin estetică nu diferă foarte mult de *Moartea domnului Lăzărescu* sau de *Marfa şi banii* ale lui Cristi Puiu.

– Care sunt filmele preferate, regizorii preferați? Aveți maeştrii, autori care v-au influențat sau care ați dorit/ doriți să vă influențeze? În ce măsură poți admira un autor - regizor în cazul de față - fără a-l copia, fără a-l pastişa?

– O influență mare asupra mea în timpul şcolii a avut-o Serghei Paradjanov. El mi-a arătat că se poate şi altfel. Simțeam că sunt altfel decât colegii mei polonezi sau cei din Europa de Vest. Simțeam că am alte gusturi estetice decât cei din jurul meu, dar ştiam că dacă vreau să fiu recunoscut, trebuie să fac pe placul lor. Dar am avut şi profesori care erau deschişi şi spre alte estetici şi modalități de structurare a imaginii şi aşa am ajuns să cunosc şi să aprofundez structura imaginii în filmele lui Serghei Paradjanov. Dacă putem spune că filmul este rezultatul culturii Vestului şi imaginea de film se bazează pe reuşitele picturii occidentale (descoperirea perspectivei, studiul iluminatului etc.), filmele lui Paradjanov deduc imaginea de film din pictura Orientului apropiat, armonia fiind creată la nivelul elementelor de bază. Dacă trebuie să amintesc pe cineva din cei actuali, l-aş aminti pe coreeanul Kim Ki-duk, care face filme foarte frumoase cu bani foarte puțini.

Eu cred că în film, chiar dacă vrei nu prea poți copia sau pastişa pe nimeni. Mulțimea mijloacelor de exprimare cauzează acest lucru. Chiar dacă le poți controla pe toate, este imposibil să imiți în toate. Una sau alta îți scapă de sub control şi atunci capătă teren presimțirile tale din cauza cărora devine totul original.

– Ce este filmul: artă, industrie, divertisment? Cât de corectă, de viabilă este dihotomia: film de artă - film comercial?

– Granițele au cam dispărut. Arta a făcut pasul spre industrie, şi invers. Eu nu ştiu să disting diferența dintre filmul de artă şi cel comercial. Pentru mine sunt filme bune sau proaste. Şi un simplu divertisment poate să fie profund, iar dacă nu este profund într-un fel sau altul, pentru mine nu este divertisment, ci prostie. Eu cred că este problema criticii dacă în legătură cu un film de succes catalogat simplu divertisment nu este în stare să formuleze în ce constă puterea filmului respectiv. Eu cred că diferențierea artă-industrie s-a produs în domeniul criticii. Pe de o parte avem lucrări teoretice profunde scrise de teoreticieni pentru teoreticieni, iar pe de altă parte avem reclame sau antireclame ale anumitor filme care se autonumesc critică.

– Filmul este un produs, o operă, o artă colectivă: presupune un scenariu, actori, regizor, un producător, tehnicieni ş.a.m.d. Cine este totuşi autorul adevărat, real al filmului, cel pe care îl putem înjura sau adula?

– Unii spun că adevăratul autor este Dumnezeu. Fără ajutorul lui este aproape imposibil să faci un film bun. Sunt atâtea lucruri pe care nu le poți controla... şi nimeni nu poate spune dinainte că acestea se vor armoniza sau nu.

– Avem o şcoală națională de film, nu în sensul de instituție?

– Eu aş zice că avem mai multe instituții şi mai multe şcoli, unele mai mult, altele mai puțin academice. La unele se învață mai multă meserie, la altele mai puțină. La unele creativitatea este ținută în frâu mai puternic, la altele mai puțin. Academismul are aspectul pozitiv că ți se predă mai multă meserie şi aspectul negativ că ține creativitatea în frâu. Dacă vrei să faci ceva foarte original şi reuşeşti, te aplaudă toată lumea. Dar foarte rar reuşeşti din prima, aşa că rişti să fii dat afară. Din câte ştiu, mai toți artiştii mari s-au certat cu academiile la care au studiat. Întrebarea este cum poți să ajungi să-ți spui cuvântul.

– Ce înseamnă libertatea de creație? În perioada comunistă a fost o cenzură ideologică, acum e o cenzură/condiționare impusă de producător şi de public...

– Publicul este o utopie în țările mici ca şi România. Nici condiționarea producătorului nu o simt. Dacă ai un proiect bun, ai şanse destul de mari să găseşti un producător căruia să-i şi placă şi să aplice cu el la Centrul Național al Cinematografiei. Deci condiționarea vine de la juriul din concursul de proiecte al CNC, ține de calitatea regizorului şi de calitatea producătorului. În principiu acest sistem este bun. Problemele încep la nivelul detaliilor regulamentului de concurs, care se adaptează greu la realitatea care se schimbă destul de repede; despre astea am putea vorbi ore-n şir. Problema libertății de creație are şi un alt aspect, şi anume faptul că majoritatea autorilor se autocenzurează. Nu există nicio limitare concretă care să spună că nu e voie asta sau altceva, prin urmare mulți care vor să corespundă nu ştiu căror cerințe vor să corespundă, prin urmare se autocenzurează în mai multe domenii.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap
■

Black Pantone 253 U

Profil de scriitor

„Truda scriitorului este sever legată de singurătate”

de vorbă cu scriitorul Adrian Ţion

– Dragă Adrian Ţion, recent – prin asta înţelegând „amuţgul” anului trecut – ai ieşit pe piaţă, ca să folosesc o sintagmă adecvată zilelor noastre, cu... Ieşirea în decor*, volum apărut la editura Tribuna. Este primul tău roman, cel puţin primul publicat. Ai debutat editorial cu proză scurtă, gen în care ai şi „recidivat”. De unde, de ce ispita romanului?*

– Pentru a face o corecţie, trebuie să-ţi spun că pe la începuturile mele într-ale scrisului figura şi poezia, până la un punct apanaj al vârstei tinere, deşi s-ar părea că structura mea intimă e mai degrabă lirică. Nu ştiu bine de ce am încercat să-mi înăbuş acest impuls inocent al dezvăluirilor intime. După ce l-am citit şi asimilat pe Trakl aproape de identificare cu poezia lui, am simţit că nu mai pot scrie poezie. Îmi lipsea, probabil, acea „nerușinare” (după cum spunea Teohar Mihadaş) de a azvârli cuvintele în jarul construirii imagismului poetic. În ciuda clocotului cameleonic al versului, pentru mine poezia e prea intimistă. Aşa că am încercat mereu să-mi obiectivez lumea interioară prin discursul mai arid al prozei, apelând la simulacrul dedublărilor impuse de structurile narative. Câtă naivitate însă! Îmbrăcând haina personajelor imaginate, am dat tot de obsesiile mele, desigur, altfel aranjate stilistic. Constat că încercând să mă distanţez de mine, m-am apropiat atât de mult încât am sfârşit prin a mă accepta aşa.

De-a lungul acestui parcurs de obiectivare romanul mi se pare a fi un punct terminus. Este structura care îţi oferă cea mai complexă paletă de cunoaştere şi autocunoaştere. De ce am scris **Ieşirea în decor**? Pentru că subiectul purtat în cap ani de-a rândul nu se putea organiza decât în forma amplă a unui roman.

– Este proza scurtă inferioară „prozei lungi”? Romanul oferă o mai mare satisfacţie auctorială? O mai bună receptare - în sensul că scriitorul de romane este luat mai în serios decât cel de proză scurtă?

– Înainte de 1989 cititorii de cursă lungă parcurgeau cu plăcere mai ales romane. Exista o masă eterogenă de cititori pasionaţi, de la servitoare până la profesori universitari. În lipsa televizorului, oamenii se cufundau în ficţiune, în lecturi labirintice pentru a ieşi din disconfortul realităţii cenuşii, aşa cum am încercat să acreditez această idee şi în roman. Puţini aşteptau trenul în staţiile de scurt parcurs. Proza scurtă a „onirиştilor”, a „textualiştilor” era numai pentru cei interesaţi de scris. Azi nu mai ştiu cum e, cititorii s-au împuţinat drastic. Servitoarele (pardon, menajerele sau aşa-zisele *baby sitters*) se uită la telenovele, profesorii universitari citesc apariţiile editoriale din domeniul lor pentru a ţine pasul cu noutăţile. La mijloc se află tot cei care vor să parvină în literatură. Dar odată ajunşi, nu-i mai citesc pe confraţi, ocupaţi să-şi elaboreze propria operă. Asta nu-i împiedică să emită păreri după ureche, interese, amiciţii. Să mă explic. Termenul de „servitoare” îl păstrez de la Călinescu. El spunea că servitoarele citesc cărţi, fără să se intereseze de autor, intelectualii citesc autori, iar despre el spunea că citeşte literaturi. E suficient să amintesc incursiunea făcută de-o manieră exhaustivă pentru acel timp în literatura spaniolă. Nu toate romanele au o bună receptare şi din acest punct de vedere nu putem considera romanul, ca specie literară, superior prozei scurte. Fără să mai vorbim despre aglomerarea de pagini care nu se organizează în roman, ci este mai degrabă o expresie a grafomaniei. În prezent, puţinii cititori care au mai rămas citesc romane de succes gen *Supleantul* de Petru Popescu, unde inovaţia scriiturii rămâne în plan secund. Cât despre „satisfacţia auctorială” ce să mai vorbim! E o mare satisfacţie să dai bani ca să-ţi vezi tipărită o carte! Personal am fost scutit de această „plăcere”. În schimb am putut să simt satisfacţie atunci când am reuşit o frază memorabilă, nu neapărat un roman întreg.

– Ieşirea în decor *este un roman „stratificat”, elaborat pe mai multe nivele: roman de dragoste, roman social, nici investigaţia psihologică nu-i lipseşte, nici tenta satirică... În ce măsură a fost deliberat acest „melanj” - din dorinţa de, să zicem a capta, a captiva un număr cât mai mare şi mai divers de cititori -, şi în ce măsură a impus proza o asemenea compoziţie? Altfel spus: eşti un scriitor cerebral, care îşi elaborează la detaliu textul, sau te mai laşi „dus de val”, de ceea ce impune structura intimă şi relativ autonomă a textului?*

– Iniţial l-am conceput ca roman de dragoste pentru că se bazează pe un *story* de această factură. Inevitabil aş spune, firul poveştii nu poate funcţiona decât încadrat într-un orizont social, amplificând şi profilul psihologic al personajelor, aşa încât textul primeşte şi aceste dimensiuni de nuanţă socială şi psihologică. Mai aprofundat în roman apare profilul psihologic al personajului narativ, Alin Deleanu. Compoziţia întreagă a romanului are în vedere derularea unui solilocviu diluat în confruntare la rece între eul narativ şi vocea conştiinţei, fixată grotesc în stomacul „analist sever” al eroului. Din acest motiv, într-o primă fază, cochetam cu titlul *Convorbiri cu stomacul*. Am renunţat la el şi bine am făcut. Drama personajului este pigmentată şi cu umor sticlos, ceea ce-l ajută să depăşească efectele crizei prin care trece. E un alt mod de a se salva, aşa cum în perioada totalitarismului se refugia în secolul XVIII ca realitatea să devină suportabilă pentru el. E un fel de a spune „se refugia în secolul XVIII”, pentru că el se refugia de fapt în scris, în scrierea unor romane/ naraţiuni plasate în dulcele secol. Fără îndoială, Alin Deleanu este un personaj bovaric şi asprul rechizitoriu pe care şi-l face pune în lumină resursele eroului de a se amăgi continuu.

În viziunea mea, romanul (ca şi orice altă specie narativă) nu poate fi lăsat la voia întâmplării. Metamorfozele prin care a trecut şi trece mereu nu-l scutesc de păstrarea unor canoane care ţin de construcţia lui. Sunt reguli, etape şi o anume organizare a epicului care nu pot fi ignorate, dacă vrei ca textul să aibă o anume coerenţă şi credibilitate. Fiecare naraţiune îşi creează propria albie pentru a curge. Chiar dacă uneori, dus de val, debitul naratologic sporeşte şi se revarsă peste maluri, revenirea la matcă e obligatorie. În curgere poţi să inventezi orice. Nu mă apuc să scriu o proză de mai mică sau mai mare întindere decât atunci când subiectul îşi găseşte propria albie. Dacă asta înseamnă să fii cerebral, da, sunt cerebral şi îmi place să-mi concep în minte structura textului. E adevărat, uneori constat, scriind, că am ajuns departe de imaginea ideală avută în faţă drept ţintă. Dar asta se întâmplă adesea oricărui scriitor.

– Eroul tău, Alin Deleanu, este un inadaptat - pe de o parte dintr-o comoditate funciară („fizică” şi „spirituală”), pe de altă parte din inadecvarea la noua realitate socială (postdecembristă). Cât de viabil literar mai este astăzi modelul inadaptatului, în condiţiile în care, paradoxal sau poate nu,

22

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Lupta cu morile de vânt

Aura Schussler

Adrian Ţion este poetul şi prozatorul transilvănean care se foloseşte de cuvânt în ideea de a-i oferi cititorului posibilitatea de a transcende limita unui modest exerciţiu de lectură şi de a pătrunde în sfera interpretativă a textului scris, unde are să descopere adevărata lume.

Adrian Ţion a debutat în 1968 în revista *Tribuna* cu poezia *Tablou*, cochetând mai apoi cu poezia şi publicând versuri în antologii precum *Vârstă în sărbătoare* (1966), *În muguri cântă primăvara* (1969), *Constelaţii* (1970). Activitatea de prozator şi-a început-o cu volumul de proză scurtă *Un apel disperat* (1998), urmat mai apoi de *Exerciţii de toleranţă* (2000) şi *Zeul Video* (2005).

Ultima apariţie, de această dată un roman de dragoste, *Ieşirea în decor* (2009), împleteşte cu succes o „imposibilă" şi efervescentă poveste de iubire, cu trista realitate contingentă a subiectului uman pus la zid de rutina cotidiană şi aşa zisa normalitate a societăţii.

Luciditatea, acurateţea şi spiritul fin de observaţie cu care Adrian Ţion aşează pe hârtie evenimente din viaţa cetăţeanului român în perioada de tranziţie, cu bucuriile şi necazurile zilnice, asezonate cu evadări fantasmagorice în secolul XVIII (personajul principal are astfel de reverii), precum şi setea pentru americanisme sau pentru diferitele practici Yoga aduse de peste graniţă de către membrii controversatei grupări MISA, fac din *Ieşirea în decor* o carte pe care o poţi proiecta din particularul poveştii în generalul realităţii.

„Sacrificiu în iubire sau supravieţuire, dragi ascultători!" - sunt cuvintele scriitorului ratat Alin Deleanu, personajul central al romanului, tipologia tradiţionalistului în gândire; „Nu sunt un sedentar, dar de ani de zile îmi doream un concediu acasă, să nu mă mişc din localitate", al inadaptatului romantic şi social - „Inapt pentru realitate", „Visător incurabil" (cum îl eticheta soţia sa Dina) - un fel de Ilie Moromete postdecembrist aflat în căutarea fericirii sau măcar a stabilităţii cotidiene, trezit dintr-o dată într-o (nouă) istorie, viaţă şi lume, unde nu se mai regăseşte.

Ca şi în cazul lui Moromete, echilibrul personajului nostru este răsturnat de noutate - emanciparea post-revoluţionară -, care a încolţit în mintea membrilor familiei – Dina, soţia şi Ioana, fiica de 14 ani - ca o consecinţă a schimbărilor neaşteptate ale vieţii: „am fost împins cu brutalitate în prezentul ostil."

Discuţiile schizoide („Parcă în mine ar trăi două persoane şi nu ştiu care e persoana reală") cu (Eul)-*Ulceraşul* doldora de ranitidină stropită cu alcool, precum şi apariţia melenei („Rana din duoden începea să sângereze"), ca rezultat al eşecului adulterino-amoros cu Minela, colega de la radio Heliosonic („Numai în liniştea salonului de spital am observat atracţia panoramică dintre Minela şi Melena"), îl apropie pe Alin de bolnăviciosul prinţ Maxenţiu din *Concert din muzică de Bach*. Şi acesta îşi regiza scenele de autocontemplare şi analiză prin evadările din lumea reală cu ajutorul purificatorului lichid roşu - sângele.

Anemicele tentative de a se ancora în realitatea de tranziţie de după 1989 îl aruncă pe Alin în tot felul de situaţii penibile şi dureroase. Hibrida *iubire-pasiune* a personajului principal faţă de „mica sirenă" (Minela) evocă o pseudo-*teorie a cristalizării* stendhaldiene; „nu avea nimic extraordinar" părea să fie „eticheta" lipită de fostul îndrăgostit.

Imaginile bărbatului ideal („capăt de stâncă, un pietroi colţuros care exprimă rezistenţă şi stabilitate") se dovedesc a fi un alt deziderat utopic al realităţii în care Alin îşi improvizează prestaţia de actor neexperimentat, după cum subliniază în mod repetat Dina: „Ţie nu-ţi reuşeşte nimic, degeaba te dai în spectacol". Aşa şi este în situaţia celor pentru care „scrisul e singura realitate". Înţelegerea lor nu este cu putinţă de către o lume în viziunea căreia reuşita spectacolului se găseşte în privilegiul de a şti să fi omul potrivit la locul potrivit, în momentul potrivit. De aceea drama conturată în roman constă în lupta cu morile de vânt pentru *Ieşirea în decor*(ul) vieţii reale, decor impus (de alţii) şi nu creat (de tine), cum îşi doreşte fiecare artist.

Încă de la primele rânduri ale cărţii Adrian Ţion reuşeşte să capteze atenţia cititorului prin familiaritatea şi claritatea limbajului folosit. Micile picanterii descriptive te introduc instantaneu în cadrul specific spaţiului românesc, din care nu lipsesc certurile conjugale, ironiile sau bunul gust. Este surprins cu mult tact acel dute-vino al spiritului inadaptat şi creator, prin sporadicele, dar în acelaşi timp şi inteligent plasate metafore, alegorii sau personaje jucăuşe din basmele cu elfi. Nimic din ceea ce înseamnă creativitate, ingeniozitate, stil şi rafinament nu pare a lipsi din acest roman al ieşirii în decor a lui Adrian Ţion.

■

---

pe măsură ce confortul şi oferta de servicii, inclusiv spirituale, cresc, înstrăinarea se globalizează tot mai mult, inadaptarea devine regulă, nu excepţie?

– Observaţia ta e foarte bună şi nu lipsită de profunzime. Galeria „oamenilor de prisos" din literatura rusă, a oamenilor „fără însuşiri" din proza europeană a secolului trecut continuă să reverbereze în opere diverse ca structură narativă îmbrăcând forme de o surprinzătoare coloratură stilistică. „Tinerii furioşi" au îmbătrânit sau au murit, dar conflictul cu societatea a inadaptaţilor sorţii este o temă ce-şi înnoieşte mereu registrul protestelor pe măsură ce în calea realizărilor de ordin material sau spiritual apar noi oprelişti. Revoltaţi pătimaşi sau debusolaţi blajini populează scrierile unor tineri prozatori, captivaţi de investigarea noilor forme ale realului, multiplicate, diversificate, agresiv angoasante. Alienarea omului între oameni e o temă fără şanse de a se epuiza prea curând. Poate când omul va ajunge pe o altă galaxie, dar până atunci mai e. Din acest punct de vedere eroul meu se încadrează pe linia inadaptaţilor genuini, cu particularităţile mediului care l-a format. El vine din nord, ca Van Gogh la Arles căutând lumina, soarele, ca personajul lui Thomas Mann din *Moarte la Veneţia*, scriitorul Gustav Aschenbadh, punându-şi speranţa nu numai într-o revigorare sufletească, ci şi într-o cucerire a prezentului amânat sine die. Un marginalizat înainte de 1989, Alin Deleanu păşeşte într-o lume nouă, fără să-i cunoască prea bine valorile şi capcanele. Dorinţa lui este de a ieşi din claustrarea impusă de supravieţuirea în vechiul regim, dar eşecul în dragoste îl împinge din nou în izolare pentru că se dovedeşte incapabil să-şi orienteze acţiunile spre reuşită, lăsându-se să plutească întâmplător ca frunza pe apă. Cum singur recunoaşte, se consideră „inapt pentru realitate". Aici se întâlnesc două teme complementare, se pare: inadaptarea şi dragostea neîmplinită. Prima are mai mult succes în beletristică decât, să spunem, tipologia eroului adaptat condiţiilor mediului, prezentat şi tratat ca „pozitiv", aşa cum dragostea neîmplinită e mai des întâlnită în romanul european, decât cea fericită, pentru al parafraza pe Pierre de Boisdeffre.

– *Ai debutat editorial relativ târziu, în 1998, cu volumul de proză scurtă* Un apel disperat, *în urma câştigării Marelui premiu la Concursul naţional de proză Mihail Sadoveanu de la Piatra Neamţ. Biologic eşti asimilabil Generaţiei '80, ba chiar şi prin câteva trăsături ale scrisului tău: cultivarea - până la un momnt dat - a prozei scurte, ironia şi autoironia ş.a. Tu te simţi ca aparţinând unei generaţii, unui "curent" (nu neapărat din perspectivă biologică). Cât credit acorzi, în ce măsură este fucţională periodizarea "generaţionistă" în literatură?*

– Prin 1975 - 1980 am predat Editurii Dacia un mănunchi de proze scurte. Mircea Opriţă, care lucra atunci la Dacia, a luat dosarul în mână, l-a „drămăluit" precum moşneagul pupăza lui Nică şi mi-a propus din start să mai adaug vreo câteva ca să fie volumul mai gros. Vorba lui Dumitru Micu: „O carte trebuie să stea când o pui pe masă în poziţie verticală!". Nu să cadă ca o plachetă de versuri de 50 de pagini. Aşa că, în loc să mă pun pe treabă imediat, am lăsat să treacă timpul, am mai scris câteva schiţe, între timp pe cele predate, mai exact pe unele dintre ele, nu mi le mai recunoşteam, îşi pierduseră noima, actualitatea, şi-am constatat pe propria-mi piele cât de dăunătoare poate să fie delăsarea. Spune asta optimistul din mine, adică acela care uneori îl învinge pe defetist. Între timp scriam şi recenzii, cronici teatrale pe la diferite publicaţii. Dar nu-mi pare rău că s-a întâmplat aşa, pentru că volumul premiat la Piatra Neamţ în 1998 mă reprezintă în întregime. Cu încă un premiu pentru dramaturgie obţinut la Botoşani în 1997 pot să mă declar mulţumit de felul în care m-a valorificat Moldova, unde eram complet necunoscut.

În privinţa apartenenţei la vreo generaţie literară e greu să mă pronunţ. Nu cred în grupări şi periodizări de tip „generaţionist". Evident, biologic, ne naştem deodată, dar murim pe rând. Aparţinem de un leat, ca-n armată, dar despre creşterea şi descreşterea, evoluţia sau involuţia pe plan literar se pot exprima doar cei ce fac statistici, sinteze. Eu ştiu că truda scriitorului este sever legată de singurătate. Dacă ceea ce ai scris e valoros sau nu, rămâne sau nu, ţine de nebunia artei, ca să-l parafrazez pe Enzo Siciliano, autorul superbului roman *Prinţesa şi anticarul*.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap
■

Black Pantone 253 U

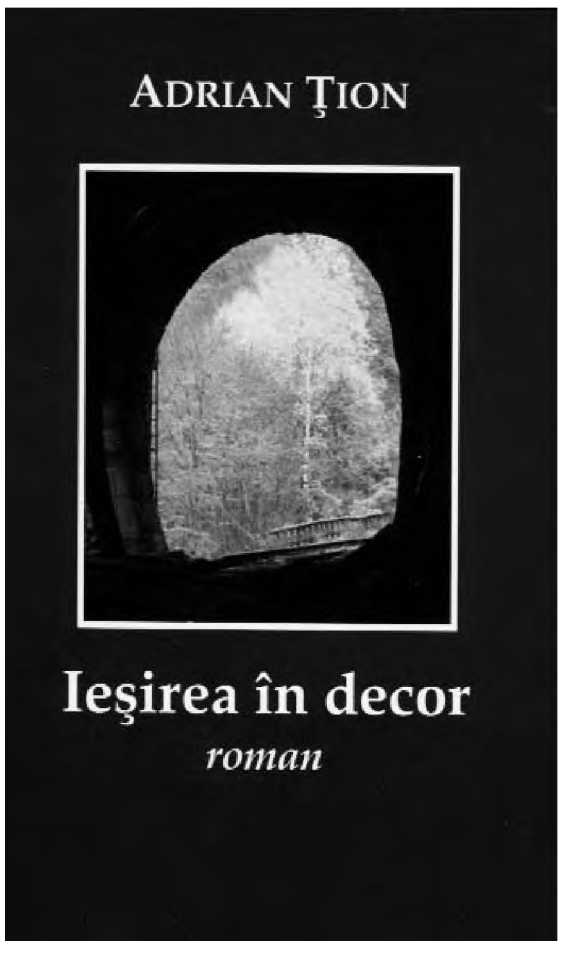
Black Pantone 253 U

Decor, decorativ, descriptivism

Victor Cubleșan

Nu există nicio statistică iar explicația psihologică e una de suprafață, dar cele mai interesante lecturi sînt romanele scrise de către critici. Nu pentru că în fiecare critic ar exista mai întîi un artist neexprimat sau pentru că un critic ar trebui să cunoască toate trucurile meseriei mai bine decît oricine, ci pentru că un astfel de text cred că reușește să ofere, măcar fugitiv, o imagine mult mai comprehensivă asupra gusturilor de lectură ale acestuia decît o pot face scrierile aplicate, cronici, recenzii sau studii, unde, chiar și involuntar își strecoară coada o serie de elemente deformatoare precum amicițiile literare, dictonul momentului, o anumită poză publică, lecturile paralele și altele. Am văzut întotdeauna, în aceste romane, o distilare a dorințelor, gusturilor și nu în ultimul rînd al conștientizării propriilor posibilități de creare a artei.

Nu mi-l imaginam pe Adrian Țion în altă postură decît în cea de cronicar dramatic și literar cu care eram prea bine familiarizat din paginile *Tribunei* sau *Stelei*. *Ieșirea în decor* (Editura Tribuna, Cluj, 2009) a stîrnit în mine o doză de curiozitate, urmată de o lungă perioadă de digerare a lecturii. Adrian Țion își arată o altă față în proză, propune o altă scriitură și o altă abordare a textului.



Ieșirea în decor ar putea să fie un roman de dragoste, unul de notație socială, o analiză psihologică fină sau o incursiune istorică în trecutul foarte apropiat. Desigur, nu este nimic din toate acestea. Romanul, lunecos, se plasează în toate aceste posturi și, în același timp, descoperi că atinge în cititor o altă coardă sensibilă. Cartea este povestea lui Alin Deleanu, a soției de care divorțează, Dina, a fetei de care uită, Ioana, a iubirii obsesive pe care o descoperă, Minela, și a unui ulcer păcătos care îl terorizează atît de tare încît se transformă în personaj cu voce proprie. Acțiunea e plasată în anii imediat următori revoluției din decembrie, cu toate schimbările haotice și profunde de atunci, surprinzînd o traiectorie besmetică a eroului începută la Turda și terminată la Constanța, purtîndu-l prin toate serviciile posibile, de la profesor la ziarist, ospătar, DJ, ba plasîndu-l scurt și într-o condamnare la locul de muncă. După cum se știe, totul e bine cînd se termină cu bine, iar romanul, după cîteva piruete narative, unele surprinzătoare, altele mai șablonarde, are happy-end.

Punctul forte al lui Adrian Țion nu stă însă în povestea depănată. Prozatorul pare să se numere printre puținii care reușesc să își construiască punctele de tensiune și susținere în altă parte, și anume în stil. Mi-ar fi fost greu să mi-l imaginez pe cronicarul Țion în postura unui stilist pedant, dar *Ieșirea în decor* îl plasează exact în acest rol. Contactul cititorului cu textul este unul brutal, prozatorul propunînd o scriitură densă, înțesată de cuvinte cu aură de prețiozitate, mizînd pe o verbozitate excesivă a eului narativ (romanul se derulează la persoana I singular) și dovedind o apetență neobosită pentru tablourile vizuale. În cele din urmă, titlul romanului se dovedește o inspirată dezlegare a unei fericite chei de lectură – în acest text, decorul, accesoriile, recuzita inundă și acaparează primplanul, plasînd iremediabil acțiunea în plan secund. Povestea devine, prin scriitură, o înșiruire de tablouri detaliate și puternice, în care cititorul urmărește în cele din urmă construcția vizuală, iar nu pe cea narativă. Reversul acestei construcții vine din relativa dificultate cu care se stabilește relația dintre text și cititor, cel din urmă trebuind să intre serios în carnea cărții pentru a gusta cu adevărat jocul propus. Chiar dacă mai există cîteva scăpări, la nivel de vocabular, fraza fabricată de autor este spectaculoasă, ornantă, vernaculară. Bombastica exprimării instituie rapid un ritm lent, care favorizează observația și deturnează atenția înspre elementele vizuale. Autorul are plăcerea de a poposi asupra fiecărui detaliu, găsește întotdeauna timp pentru a construi decorul fiecărei scene, oricît de nesemnificative. Încet, din paginile romanului se ridică imaginea unei Românii de la începutul anilor '90, cu toate nebuniile, mizeriile și contrastele de atunci. Cu tot aerul acela de fugă din fața viitorului pe care acum încercăm să îl uităm. Adrian Țion are darul de a vedea detaliile în tușe groase, șarjate și de a percepe ansamblul în linii delicate, relative. Tablourile din Costinești sau descrierile scenelor de tatonare erotică dintre Alin și Minela au astfel o subtilitate deosebită, amintind de un post-expresionism reinventat.

Surprinzător, Adrian Țion ratează tocmai acolo unde ar fi de așteptat să strălucească – în derularea poveștii erotice. Vina revine în exclusivitate personajului Minela, din păcate neizbutit și neadecvat rolului de pilon narativ. În ciuda similarităților cu genul personajelor din Camil Petrescu – la nivel al intenționalităților auctoriale – Minela este o suită de locuri comune care nu conving. Ar trebui să fie genul de femeie fatală de care te îndrăgostești cu disperare înainte de a realiza că totul nu e decît o fațadă mascînd un mare gol. În realitate rezultă personajul unei duduițe prostuțe de cartier, fără șarm, maniere sau inteligență și deloc frumoasă. De la bun început. Fără o amorsă credibilă, povestea de dragoste e greu de declanșat în ochiul incredul al cititorului.

Dar, după cum spuneam, pentru Adrian Țion punctul de interes se află în altă parte. El își concepe romanul ca pe o stampă imensă pe care nu face decît să brodeze scene. E atît de absorbit de această aplecare adeseori redundantă asupra detaliilor întoarse pe toate părțile, încît nu ezită să introducă un personaj surprinzător – ulcerul lui Alin Deleanu. Jucînd rolul unui *raiseoneur*, acesta are vocea tăioasă și concretă a pragmatismului. Este personajul care taie descrierile în bucățele și care oprește elanul verbal. Ulcerul are comportamentul uman cel mai verosimil dintre personaje.

Cuvîntul cheie al lecturii romanului este descriptivismul. Romancierul pare să refuleze pornirile de sinteză și analiză ale criticului, favorizînd o lungă și laborioasă muncă de instaurare a lumii ficționale proprii. Scenele, în care acțiunea e întotdeauna redusă și inferioară ca impact descrierii, oferă prilejul de a degusta un spectacol în care autorul se plasează mai mult în postura unui pictor sau a unui regizor. *Ieșirea în decor* nu este un roman pentru orice gusturi și este o apariție inedită în acest moment în literatura noastră. Pe de altă parte, pentru un cititor avizat se poate constitui într-o lectură spectaculoasă, de atmosferă. Adrian Țion surprinde în postură de prozator, și o face
într-un mod plăcut.

■

24 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Artiștii în fața furtunii politice (III)

Vasile Radu

Administrația sovietică în România

Ruşii - care ocupaseră țara - aveau deplină libertate de mişcare pe teritoriul eliberat, României nerecunoscându-i-se calitatea de țară co-beligerantă în războiul anti-hitlerist şi fiind tratată ca o țară învinsă. Se înființa o *Comisie Aliată de Control,* urmărind aplicarea Armistițiului cu România din care făceau parte reprezentanții Marilor Puteri, acestea asistând doar la politica activă de sovietizare a țării, la exploatarea resurselor materiale şi umane la care se dedau trupele de ocupație. Dar, lucrul cel mai important care era câştigat era promisiunea că Transilvania va reveni României după eliberarea ei. Instalarea guvernului Sănătescu I, după arestarea lui Antonescu, presupunea, în viziunea autorităților politice româneşti, reorganizarea teritoriului şi refacerea unui sistem al administrației politice care să asigure crearea unui climat liber pentru alegerile care vor urma. Toate încercările de a instala administrația românească pe teritoriile de dincolo de munți, din Transilvania, vor fi obstrucționate de armatele ruseşti care constituie Comandamente locale în spatele frontului, predispuse, prin orice mijloace, să împiedice administrația românească să se manifeste. Situația era mult mai dramatică pe teritoriul Ardealului de Nord eliberat de trupele române.

Tentativele de introducere ale administrației româneşti pe teritoriul eliberat

Conform prerogativelor Guvernului Sănătescu date prin Legea 487 din 10 octombrie 1944 se înființa *Comisariatul Român pentru Administrarea regiunilor eliberate,* cu atribuții de „guvern teritorial" condus de un înalt comisar cu sediul la Cluj. Şeful acestuia era dr. Ionel Pop, iar secretarul general Vasile Barbu. S-a constituit un *Comitet de Administrare a Ardealului de Nord* din care făceau parte dr. Emil Hațieganu, dr. Petru Groza, dr. Sabin Samuilă, dr. Theodor Roxin, dr. Liviu Pop, Valer Ghircoiaşu, Simion Nemeş şi Iosif Jumanca. Acest Comitet creează noi instanțe de judecată, anulează taxele şi impozitele vechii administrații, rezolvă problemele curente - privind locuințele şi aprovizionarea cu alimente - ale locuitorilor.
Comandamentul local sovietic ignoră pur şi simplu această autoritate a statului român şi inițiază contacte cu sindicatele, cu reprezentanții Partidului Comunist din România, ai Partidului Social-Democrat, cu diferite personalități locale, instalându-i, cu de la sine putere, primar pe Tudor Bugnariu, personalitate publică de orientare comunistă, şi vice-primar pe János Demeter, numindu-i la instituția prefecturii ca prefect pe Teofil Vescan - comunist, iar ca vice-prefect pe Ludovic Csongor. Poliția era condusă de Virgil Salvan, Géza Pusztai, Nicolae Pojghi.
Prin Legea din 22 septembrie 1944, foştii funcționari sunt reprimiți în posturile ocupate anterior de ocupația horthystă, se înființează gărzile cetățeneşti cu misiunea de a preveni conflictele interetnice care s-ar putea declanşa între cetățeni, fiind create circumscripții locale din reprezentanți locali care eliberează certificate de pauperitate pentru cetățenii săraci; se refac inventarele de moştenire pentru cei jefuiți, se iau măsuri de protecție socială şi de apărare patriotică. În toiul activității de reorganizare a teritoriului, după retragerea autorităților horthyste, la 11 noiembrie 1944, Comandamentul sovietic, apreciind că situația este instabilă la Cluj şi în Ardealul de Nord, reintroduce administrația sovietică, ruşii conducând prin favoriții lor, reprezentanți ai Partidului Comunist din România, şi aliații acestora din Blocul Național Democrat.

Comandamentul Armatei Roşii, argumentând că administrația românească nu poate asigura liniştea locuitorilor şi dizolvând organismele administrației româneşti nou create, înființează *Consiliul Municipal Provizoriu* pentru restabilirea ordinii în județ, condus de consilierul eparhial Laurențiu Curea şi format din dr. Adalbert Baráth, Virgil Băliban, Iosif Belabay, Pavel Bodea, Gheorghe Bortnyik, Francis Bruder, Ioan Costea, Ştefan Dan, Francisc Deak, Romulus Hatos, Hedviga Medrea, Oliviu Mureşan, Nicolae Pojghi, Gheorghe Russu, Dezideriu Salak, Virgil Scridon, Francisc Tarkanyi, Ştefan Zagoni-Szabo.

Comitetul pentru Administrarea Ardealului de Nord avea un Comitet Executiv format din 6 maghiari, 4 români şi un evreu, fiind condus de Ludovic Jordaky şi Teofil Vescan, iar printre membri se aflau Tudor Bugnariu, Burner Ferenc, Demeter János şi Nicolae Goldberger. Se mai înființează ca organism politic un *Comitet pentru Eliberarea Ardealului de Nord* din care făceau parte reprezentanți ai Partidului Comunist din România, ai Partidului Social Democrat, ai Frontului Plugarilor, ai Blocului Intelectualilor Democrați

Kovács Zoltán - *Înmormântare,* arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, București

Români, ai Sindicatelor Unite, ai Grupării Evreieşti Antifasciste, cu scopul de a aplica ordinea publică şi de a asigura funcționarea Armistițiului, precum şi pentru pedepsirea criminalilor de război. Întreaga activitate era condusă de prefect prin Ordonanțe, iar peste tot au fost numiți ofițeri ai armatei sovietice cu rolul de a supraveghea aplicarea Convenției de Armistițiu.

Explicația acestei schimbări atât de bruşte o va da ceva mai târziu Gheorghe Gheorghiu-Dej, în şedința din 24 ianuarie 1945 a Frontului Național Democrat, motivând aceste schimbări ca rezultat al atitudinii sovieticilor contrariați de activitatea subversivă a partidelor istorice, şi mai ales a lui Iuliu Maniu. Particularitatea acestor vremuri tulburi consta în aceea că, în paralel, funcționau atât noile legi ale administrației nou create, cât şi vechile legi din vremea ocupației maghiare. S-a încercat chiar crearea unei „republici autonome", desfăşurându-se o acerbă luptă de afirmare politică printre reprezentanții celor câteva naționalități care alcătuiau populația oraşului. În timp ce populația românească era timorată de tutela sovietică, fiind mai conservatoare în exprimarea unor atitudini politice noi, maghiarii şi evreii au îmbrățişat cu mult elan convingerile comuniste pentru a-şi asigura un loc privilegiat în sistemul puterii locale.
Partidele istorice româneşti erau în continuare în ilegalitate, iar, pe de altă parte, comuniştii au purces la o asiduă activitate politică, organizând „celule de partid" în fabricile şi instituțiile locale, începând cu luna octombrie a anului 1944. Se constituie Comitetele regionale de partid şi Comitetele Municipale de partid ale Partidului Comunist din România. Populația maghiară din Transilvania s-a grupat în organizația *Uniunea Populară Maghiară,* partid maghiar cu vederi iredentiste, cerând autonomia Transilvaniei şi revenirea acesteia la Ungaria, *Uniunea* fiind condusă de Bánffy Miklós, Mikó Imre, Szász Pál şi MADOSZ (Uniunea Oamenilor Muncii Maghiari din România), organizație înființată la 22 octombrie 1944, cerând, de asemenea, autonomia Transilvaniei, dar sub tutela comuniştilor, conducătorii lor, printre care se numărau Kós Károly, Szabédy László, Jankó Elemér, Nágy Lájos, colaborând cu reprezentanții Partidului Comunist din România, ca entitate subiacentă a Internaționalei Comuniste. Din 21 octombrie 1944 îşi afirma identitatea şi *Comunitatea Națională a Evreilor,* condusă de rabinul Moses Rosen, fiind constituit şi un *Curatoriu General Evreiesc* - care avea rolul de a recupera averile confiscate de horthyşti şi de a-i ajuta pe supraviețuitorii lagărelor de exterminare care vor reveni la Cluj după eliberarea lor de către trupele aliate, la 7 martie 1945.

Marius Bunescu - *Casa Scânteii,* arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, Bucureşti

Artiştii maghiari din Ardeal între interese etnice şi câştiguri politice

După evacuarea la Szombathely a Universității Maghiare, se pune din nou problema - prin personalități locale ca Edgar Balogh şi Dr. Miskolezy - a reînființării învățământului universitar maghiar. Prin Ordonanța prefectului din ianuarie 1945 se desființează autonomia universitară şi se formează o comisie mixtă din trei persoane care vor crea un proiect al noii Universități de Stat. Învățământul artistic de stat fusese desființat la Cluj în anul 1933, din pricina lipsei de subvenții din partea statului român, şi mutat la Timişoara, unde a funcționat până în anul 1940.
Administrația sovietică este în cele din urmă înlăturată abia după cucerirea puterii politice de către comuniştii şi instalarea Guvernului dr. Petru Groza, la 6 martie 1945. Printr-o scrisoare adresată guvenului sovietic - la 8 martie 1945 - dr. Petru Groza solicită reintroducerea administrației româneşti în Transilvania, dar transferul puterii durează până în cursul lunii iulie, nelipsind încercările de opoziție etnică şi ostilitatea vechilor guvernanți. Potrivit angajamentelor guvernului român față de aliați, învățământul artistic trebuia să se desfăşoare în limba maghiară, asigurând studenților din această etnie condiții depline formării lor profesionale. Statul se angajează să susțină un învățământ artistic de stat, ceea ce face să dispară celelalte şcoli private

→

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

de artă, începând paralel o agresivă campanie de impunere a artei realiste, proprie sistemului sovietic.

Prima instituție nou creată urmărind introducerea artei proletcultiste în sistemul de învățământ superior din România a fost *Institutul Maghiar de Artă* cu sediul la Cluj-Napoca. Celelalte şcoli superioare de artă din Bucureşti şi Iaşi au fost transformate mai greu în oficine ale proletcultismului, datorită continuității tradiției interbelice şi prezenței unor artiştii consacrați ca profesori, fie că era vorba despre Ion Irimescu şi Corneliu Baba - la Iaşi, Camil Ressu, Alexandru Cicurencu, Nicolae Dărăscu, etc. - la Bucureşti.

La Cluj, situația era oarecum specială în urma evenimentelor istorice nefericite ale mutării vechii Şcoli de Arte Frumoase din acest oraş la Timişoara, de unde nu a mai revenit după război, şi datorită faptului că Dictatul de la Viena a alipit partea de nord a Ardealului Ungariei. Dacă până în 1940 comunitatea artistică a trăit o epocă de solidaritate socială şi artistică, Dictatul a despărțit destinele şi a provocat suferințe multor artiştii, o dată - prin exilul impus, apoi - prin pretențiile iredentiste ale noilor stăpâni. Comunitatea de idealuri, convingerile estetice comune s-au destrămat ca fumul sub bătaia aprigă a crivățului. O parte a artiştilor maghiari au colaborat din plin cu autoritățile horthyste, exersând cu frenezie arta „la comandă" pe care o vor îmbrățişa apoi, şi după război, după impunerea modelului sovietic.

Dacă pictori precum Thorma János, Tóth Gyula, Ács Ferencz, Szöny István, Nágy Imre, Nágy István, Kós Károly au avut o contribuție importantă la arta de propagandă şi de război din anii 1940-1944, alți artişti, tineri în epocă - educați în mediul artistic românesc de la Bucureşti (Andrásy Zoltán, Bene József, Abodi Nágy Béla, Kovács Zoltán), Cluj (Mohi Sándor, Fülöp Andor Antal), sau Baia Mare (Incze János Dés, Balász Péter, etc.) - au constituit nucleul de bază al primei şcoli de stat constituită pentru a propovădui arta proletcultistă. În inima Transilvaniei, la Cluj, imediat după eliberarea oraşului, dăinuia o situație specială datorată dorinței noii administrații sovietice de a obține maximum de profit din noile relații cu România, apreciată ca o țară învinsă. Astfel, pretextând pericolul unor tulburări interetnice majore, administrația românească a fost împiedicată să aplice jurisdicția sa națională, oferind mediilor maghiare iredentiste ocazia de a spera, după eliberarea Ungariei de către armatele sovietice şi românești, la repararea paradoxală a eşecurilor istorice rezultate din Primul Război Mondial (1914-1918) când, după o înfrângere, nu după o victorie, Ungaria suferise „nedreptatea" păcii de la Trianon (1921).

Confuzia persistentă din punct de vedere politic este alimentată chiar de la Bucureşti, unde Directorul în Ministerul Artelor - Mihail Ralea - aprobă constituirea unui *Inspectorat pentru problemele minorităților conlocuitoare din Transilvania*, sub conducere maghiară, un prim şi nefericit pas spre autodeterminare etnică locală. Prima grijă a acestui Inspectorat a fost crearea unui sistem de învățământ maghiar, dar care să cuprindă şi profesori şi studenți români - cu siguranță, o opțiune impusă. ■

religie

philosophia christiana

A crede, a nu crede

Nicolae Turcan

„A crede că mai credem" (*Credere di credere*) este un titlu paradoxal care-i aparține filosofului postmodern Gianni Vattimo. Felul în care această expresie angajează atât credința, cât şi necredința amintește de un cuvânt din Evanghelie pe care Nicolae Steinhardt îl aducea drept argument pentru caracterului dumnezeiesc al evangheliilor: „Cred, Doamne! Ajută necredinței mele" (Mc 9, 24). În ambele expresii verbul „a crede" are două sensuri opuse: mai întâi, atunci când exprimă certitudinea este vorba despre verbul credinței, ca în expresia „Cred într-unul Dumnezeu..."; în al doilea rând, acelaşi verb are tocmai înțelesul contrar, acela de incertitudine, de nesiguranță, ca în expresia: „Cred că mâine va fi vreme frumoasă (dar nu sunt sigur)". Deşi pun împreună cele două sensuri antitetice, între ideile filosofului postmodern şi hermeneutica episodului evanghelic diferențele nu se lasă aşteptate.

Pentru Vattimo acest răspuns are la bază un episod biografic: vorbind la un telefon public, în mijlocul zgomotelor străzii, cu un bătrân profesor de filosofie, credincios fervent, acesta îl întreabă dacă mai crede în Dumnezeu. Vattimo răspunde spontan: „Ei bine, cred că încă mai cred". Paradoxul expresiei *„credere di credere"* exprimă o ambiguitate considerată pentru lumea contemporană simptomatică. Certitudinea credinței vine abia în al doilea rând, anunțată de nesiguranța incertitudinii, ceea ce dezvăluie că, de fapt, credința este în mod fundamental o formă de necredință. În postmodernitate nu se mai poate crede fără rest, fiindcă marile metanarațiuni au dispărut, ci mai e cu putință doar emiterea unei posibilități de a crede. Fundamental în această atitudine este scepticismul, asemănător, de altfel, cu scepticismul raționalist al modernității. Rămâne ceva din necesitatea de a ne îndoi de toate lucrurile, asemenea lui Descartes, pentru a putea ajunge, prin rațiunea autonomă, la certitudine. Intențiile îndoielii nu sunt aceleaşi, pentru forma de credință propusă de Vattimo, în primul rând pentru că îndoiala nu este metodică, ci spontană, şi în al doilea rând fiindcă nicio certitudine nu se mai poate prezenta pe sine drept absolută în epoca sfârşitului metafizicii, când hermeneuticile credinței pot prolifera într-un multiplu indiferent față de unu. Credința, atât cât mai rămâne, e doar una posibilă; ea nici nu angajează în vreun fel religia instituționalizată - şi de aici „creştinismul fără religie" -, nici nu se transformă în violență la adresa alterității religioase, dar nici nu resimte necesitatea unui teren ferm sub picioare. Dumnezeu însuşi acceptă această aventură care i se pare lui Vattimo în perfect acord cu kenoza întrupării divine: micşorându-se pe Sine pentru a deveni om, El se micşorează continuu în istorie până într-acolo încât creştinismul împlinit prin secularizare nu mai are nevoie decât de virtutea caritații.
„Certitudinea" credinței poate fi negociată de procesul secularizării, ca orice altă valoare provenită din tradiție - adevăr, dogmatică, morală -, dar caritatea rămâne punctul terminus, pe care secularizarea nu-l poate atinge. Argumentarea este, desigur, profund diferită de înțelegerea tradițională a credinței. Vattimo se apropie de un personaj dostoievskian, Stavroghin, despre care se spune că atunci când credea, nu credea că crede, iar când nu credea, nu credea că nu crede, în acord cu logica unui nihilism fundamental. Numai că filosoful postmodern manifestă un fel de nihilism slab. E ca şi cum înainte de a fi provocat de întrebarea „Mai credeți în Dumnezeu?", această problemă ar fi rămas pentru mult timp în indiferență. Surpriza întrebării obligă la un răspuns rapid, iar acesta, pentru onestitatea rațiunii, îmbracă doar haina unei opinii ce ascunde în ea îndoiala şi nicidecum nu se prezintă ca o certitudine a credinței. Descoperim aici o distanță pe care întrebarea asupra credinței proprii o deschide: este distanța față de ce nu era luat cu adevărat în considerare până la punerea întrebării, distanța uitării sau a indiferenței. Ea se explică prin relativismul hermeneutic practicat de Vattimo: chiar atunci când întrebarea credinței este pusă, e imposibil ca răspunsul să fie altcumva decât relativ. Privind lucrurile non-postmodern, această întrebare ar reclama o referință la adevăr. Credința religioasă s-a definit pe sine de-a lungul istoriei
într-un raport constant cu adevărul. În consecință, dacă în sintagma „a crede că mai credem" adevărul rămâne într-un relativism difuz, nici credința nu poate fi mai mult.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul tatălui din Evanghelie: pentru el lucrurile au fost tranşate de disperare. Sentimentul adânc al deznădejdii la vederea fiului bolnav a deschis suficiente abisuri şi probabil că fiecare dintre ele i-a îngânat teribila întrebare a credinței. Pentru cel ce cunoaşte disperarea, distanța față de problema credinței este zero. Disperatul nu poate fi căldicel, ci doar rece sau fierbinte. Şi cu toate acestea, chiar şi într-un astfel de caz limită, chiar când rostește „Cred, Doamne!...", necredința se insinuează. Cu totul altfel însă: ca spaima că ceva va fi rămas nespus, că în afirmația radicală s-ar ascunde totuşi o îndoială care ar putea distruge totul. Pentru cel disperat, acuratețea e importantă fiindcă adevărul e important. Doar adevărul poate vindeca, de aceea adaosul îndoielnic este forma ultimă de onestitate, smerenia care chiar de se teme de insuficiența credinței, ştie că trebuie să păzească rigurozitatea adevărului. Credința este legată de adevăr într-o manieră non-relativistă. Să observăm textul care provoacă această mărturisire: „Iar Iisus a zis: de poți crede, toate sunt cu putință celui ce crede" (Mc 9, 23). Este răspunsul dat la rugămintea tatălui de a-i vindeca fiul. Versetul admite posibilitatea necredinței, dar nu ca o formă a credinței: lucrurile sunt aici marcate foarte clar, credința *este* credință, şi de aceea are eficacitate maximă, în timp ce necredința, în măsura în care rămâne astfel, rămâne şi lipsită de putere împotriva răului. Credința slabă este slabă în fața răului, ceea ce nu s-ar putea spune despre slăbiciunea/kenoza Dumnezeului crucificat în măsura în care El este, totodată, *şi* Omul înviat.

Chiar dacă această claritate şi distincție, ca să vorbim cartezian, a liniei dintre credință şi necredință aparține Dumnezeului-om, nu e mai puțin adevărat că ea este o chemare adresată tuturor oamenilor. Poate că dialectica dintre credință şi necredință nu poate fi înlăturată, dozele prezenței fiecăreia variind de la un caz la altul, de la o persoană la alta. Dar mai rămâne oare posibilă eficacitatea credinței atunci când cade în câmpul lui „a crede că mai credem" sau slăbeşte şi ea? Iar dacă slăbeşte, nu înseamnă - ca să-l parafrazăm pe Ivan Karamazov - că *aproape* totul e permis? ■

26

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Valoarea simbolurilor

Sergiu Gherghina

Ori de câte ori există o sărbătoare, în afara celor de inspirație religioasă deturnate de câțiva ani în direcție comercială, privesc reticent manifestările din România. De ce? Oamenii par să fi abandonat valoarea lor simbolistică şi să fi uitat originea respectivelor evenimente. Problemele există nu doar la nivelul celor care le organizează şi care de multe ori le utilizează drept pretexte pentru campanii electorale, popularizare sau apropiere de cetățeni prin intermediul banilor publici. Vinovați sunt şi cei ce se mulțumesc să participe fără a privi dincolo de aspectele superficiale care li se oferă. Am dorit să ilustrez aceste elemente prin intermediul a trei exemple.

Primul dintre acestea este ziua de 1 Mai, sărbătorită cu mult fast încă din vremea regimului comunist. Obiceiurile dobândite în acea perioadă, când o astfel de zi era una dintre puținele oportunități de a evada din cenuşiul cotidian, s-au păstrat cu fidelitate până astăzi. Semnificația acestei zile, sărbătorite în mai multe state decât în cele fost comuniste, este a obținerii drepturilor de către muncitori. Acestea au fost rezultatul protestelor muncitorilor din Chicago, la finele secolului al XIX-lea (1884) care doreau reducerea zilei de muncă la opt ore. Aproximativ 80.000 de muncitori au mărşăluit, la îndemnul Federației Sindicatelor, pentru acest drept ale cărui costuri aveau să fie însemnate. Mulți muncitori şi-au pierdut viața în confruntările de stradă cu forțele de poliție loiale industriaşilor (din motive financiare). Astfel, simbolistica inițială a zilei de 1 Mai era comemorarea muncitorilor ucişi în încercarea de a obține un drept de care oamenii din majoritatea statelor contemporane se bucură. Regimul comunist românesc scotea zeci de mii de muncitori în stradă pentru sărbători fastuoase, oferind impresia falsă că evenimentul se datorează exclusiv meritelor acestei ideologii. La acestea s-au adăugat efectul de socializare pe care îl aveau aceste manifestări şi trecerea timpului. Consecința este vizibilă în prezent: o zi liberă caracterizată de consumul în aer liber de produse tradiționale alimentare (mici şi cârnați) şi alcoolice (preponderent bere). Aceste tendințe au fost accentuate de către aleşii locali, indiferent de apartenența politică, care organizau astfel de petreceri colective. Să nu uităm că odată la patru ani această sărbătoare coincide cu campania electorală pentru alegerile locale. Deşi situația financiară a românilor este dificilă (acest articol este scris la câteva zile după anunțarea măsurilor de reducere a salariilor bugetarilor şi a pensiilor), sunt unul dintre cei care cred că atenția publicului poate fi captată şi prin alte mijloace decât cele materiale. Doar că nu s-a încercat suficient acest lucru. A fost nevoie de aproape două decenii pentru ca unele partide să îşi dea seama că nu aceasta este direcția de urmat. Dar şi atunci când nu investesc în satisfacerea alegătorilor, gesturile au tentă politică (vezi acțiunile recente de protest ale PSD, organizate la 1 Mai). Nimic din simbolul sărbătorii nu este păstrat.

Cel de-al doilea exemplu este reprezentat de o sărbătoare recent adoptată, odată cu aderarea la Uniunea Europeană (UE). Este vorba despre Ziua Europei, sărbătorită pe 9 mai. Aceasta marchează începuturile UE de astăzi prin crearea unei comunități care avea drept piloni Franța şi Germania. La acea dată, în 1950, Robert Schuman, citea proclamația prin care expunea celorlalți proiectul său european. Ziua coincide cu un alt moment istoric pentru Europa: în 1945 avea să se termine cel de-al Doilea Război Mondial pentru această parte a lumii. Deşi Germania capitulase pe 8 mai, datorită diferenței de fus orar față de URSS ziua de 9 mai a fost declarată de aceştia din urmă drept zi oficială a încheierii conflictului. Relativ nouă, sărbătoarea a început să capete dimensiunile consumeriste amintite în precedentul paragraf doar de puțin timp. A început şi ea să fie utilizată pentru vizibilitatea organizatorilor şi să se discute în termeni financiari. Concertele şi mini-şuetele organizate în parcuri de municipalități sunt depăşite de mult mai popularele grătare şi lichide cu conținut alcoolic. De exemplu, în Sectorul 2 din Bucureşti se sărbătoreşte cu sarmale şi vin, iar primarii din sectoarele 1, 4 şi 5 au declarat că nu vor organiza nimic deoarece au alte priorități bugetare. La asta se rezumă un eveniment cu valoare de simbol: prioritate bugetară. Ideea inițială nu mai are valoare, important este ce produce imagine pozitivă pentru cât mai mulți dintre cetățeni. Europenii sărbătoresc fără fast şi cheltuială această zi (există exemple numeroase în Franța, Belgia, chiar şi Anglia), dar o fac mereu cu gândul la simbolistică, fără a neglija ce a însemnat această zi. Totuşi, dacă tot dorim investirea unor fonduri pentru sărbătorire, de ce să nu o facem altfel. Să ne imaginăm că banii cheltuiți pentru stomacul alegătorilor ar fi direcționați către educație. Concursurile pe teme europene organizate actualmente de unele instituții de învățământ sunt răsplătite rareori cu premii pentru elevii şi studenții câştigători. Dacă ar exista şi fonduri nu doar interesul ar spori semnificativ, ci şi calitatea lor (sau poate ar interveni corupția, după tradiționalul comportament). Însă, cu siguranță s-ar păstra spiritul acestei zile mult mai bine decât se întâmplă în prezent.

Ultimul exemplu aduce şi primele semne de schimbare perceptibile la nivelul atitudinii populației. Ziua noastră națională nu are fastul celei din Franța, dar nici consumerismul accentuat al celei din Statele Unite ale Americii. Este o combinație de comemorare a victimelor Primului Război Mondial şi a eforturilor pentru unire cu impulsurile contemporane de a sărbători fastuos. În urmă cu câteva luni scriam în aceeaşi revistă despre pericolul politizării excesive a unor astfel de evenimente. Atitudinea multor cetățeni care blamează încercarea aleşilor de a maximiza acest moment emoțional nu mă face decât să sper că simbolurile acestuia nu vor fi date uitării. Principalul impediment pentru o sărbătorire reuşită mi se pare automatismul generat, tiparul după care se fac mereu lucrurile la 1 decembrie. Coroanele se depun cu sunet de fanfară şi prezența autorităților, discursurile sunt mai mereu fade şi monotone, cei din audiență sunt de foarte multe ori pasivi la eveniment. Pentru a explica ce vreau să spun prin această ultimă afirmație iau exemplul unei alte țări europene. Pe 4 mai, în fiecare an, la orele 20.00, olandezii păstrează două minute de tăcere în memoria victimelor celui de-al Doilea Război Mondial. Toți respectă acest lucru, trenurile se opresc pentru două minute, uneori şi maşinile pe autostradă, nimic nu se transmite la televizor în afara acelor două minute de tăcere. Mulți dintre cei ce au pierdut cunoscuți în război depun flori. Dar nimic mai mult. Nu este nimic fastuos, ci este implicare activă a oamenilor. Aceasta din urmă are menirea de a păstra valoarea momentului şi simbolul său. Mi-ar plăcea să văd astfel de gesturi în România.

Sunt puține lucruri care merită aprecierea noastră continuă şi păstrarea simbolisticii. Fundamental este să ne asigurăm că valoarea acestora rămâne integră, nepătată de direcțiile în care evoluează societatea. Din păcate, simboluri se pierd continuu. Dacă din exemplele de mai sus cel mai puțin problematic era cel legat de 1 decembrie, aceasta se datorează în principal faptului că este sărbătoarea ce aparține exclusiv poporului român, este ceea ce ne leagă. Dar însemnătatea sa nu este de multe ori vizibilă chiar dacă fiecare simte ceva special. Dacă nu apreciem celelalte evenimente, de ce să le sărbătorim? Dacă le sărbătorim, de ce nu le menținem sensul inițial? În funcție de răspunsurile la aceste întrebări variază atitudinile şi comportamentele noastre. ■

Andor Kömives

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Diagnoza ca gen al discursului filosofic

(Urmare din pagina 8)

semnificativ, erudiția și că abia în cele apărute mai târziu în istoria domeniului aceasta este prezentă, culminând în filosofia de sistem.

Lucrurile se complică însă la o analiză aprofundată și de finețe, pentru că în chiar filosofia de dialog, în cea socratică este implicată anamneza, după cum în filosofia de sistem este prezentă gândirea poetică. Mai mult decât atât, istoria ne-a dus până în postmodernitate spre recuperarea dialogului, a aforismului, a filosofiei poematice și a celei fragmentare, astfel încât teza unei superiorități și a unui mecanism de creștere și sporire a calității formelor filosofiei pe scara și în succesiunea istorică nu poate fi susținută. Avem de-a face mai degrabă cu o aplicare a tipului de personalitate filosofică în forma discursului decât cu o determinare dinspre paradigme social-istorice sau spirituale a acestei forme. Această observație vine să susțină gândul unei autonomii specifice a filosofiei față de aceste paradigme social-istorice pe care ea mai degrabă le configurează în diagnoze și le influențează prin idei-forță, idei-acțiune, decât le suportă.

Tabloul prezentat de Andrei Marga este unul ce pare exhaustiv însă, după cum afirma Karl Jaspers, conștientizarea unei probleme este doar primul pas în depășirea ei. Odată schițat, tabloul poate fi îmbogățit creativ.

În anul 2008 Andrei Marga a publicat lucrarea *Diagnoze* propunând un nou gen filosofic și un tip de discurs pe care îl vom analiza succint în cele ce urmează. Consecvent gândului că filosofia se înalță din dramele, dilemele lumii trăite, ale vieții umane, și oricât de formalizată este, ea trebuie să rămână traductibilă în limbajul curent, Andrei Marga face o radiografie complexă a lumii actuale pe palierele ei semnificative într-un tip de discurs care are de a face cu articolul, recenzia, studiul sau eseul filosofic dar se dovedește a fi altceva prin algoritmul construcției discursului și prin adaosul proiectiv, vizionar. Dacă ar fi să încadrăm lucrarea în tipurile de a concepe și elabora filosofia în contemporaneitate prezente în tabloul pe care chiar Andrei Marga l-a schițat, lucrarea s-ar înscrie la confluența dintre *filosofia ca imagine a lumii obiective și filosofia ca raționalizare a istoriei.*

Diagnoza este o formă a discursului ideatico - filosofic care are pretenția de a rezuma principial datele unui domeniu – societate, cultură, filosofie, istorie, teologie, învățământ universitar, sport, politică etc. – utilizând atât tehnicile sintezei filosofice cât și un set de argumente intuitiv-concrete care sprijină demersul teoretic. Ea se obligă să conțină informație actuală și suficientă, atât în extensiune cât și în intensiune, astfel încât domeniul vizat să fie bine acoperit din acest punct de vedere. O colecție de astfel de sinteze ne pune în fața unei desfășurări de anvergură care izbutește în mare măsură să dea reperele lumii în care trăim. Astfel, diagnozele lui Andrei Marga ne conduc pas cu pas spre o imagine cuprinzătoare a lumii actuale, chiar dacă demersul formal-discursiv nu este cel al filosofiei clasice descris cel mai bine în modernitate de sistematica hegeliană.

Subsumând lucrarea sa definiției filosofiei drept conștiință a timpului ei, Andrei Marga este încredințat că „nu este posibilă filosofia întreagă a timpului nostru câtă vreme însăși posibilitatea totalizării experienței este pusă în discuție”[5] așa că abandonează modul sistematic al discursului de sorginte hegeliană și preferă să ofere o totalitate de totalități sau o colecție de sinteze care au menirea de a pregăti o ulterioară sinteză sistematică.

Diagnoza are pretenția de a configura o paradigmă adică “o constelație de convingeri, valori, metode înlăuntrul căreia se formulează întrebări și elaborează răspunsuri”[6] construită conform unei axiome, pe baza unui principiu unificator. Astfel, de pildă, în domeniul societății și a vieții sociale Andrei Marga distinge și afirmă diagnoze ca “societatea rațiunii cinice”- Sloterdijk, „era vidului” - Lipovetsky, „societatea postmodernă”- Lyotard, „societatea asimetrică” - Coleman, „societatea transparentă”- Vattimo, „societatea cinică”- Goldfarb, „societatea informației”, „societatea cunoașterii”, „societatea postseculară” – Eder și Habermas, „societatea minciunii” - Reihard, societatea riscului și altele. Efortul este acela de a surprinde atitudinile cele mai semnificative din ultimele două decenii și de a aduce actualitatea gândirii universale pe terenul filosofiei românești.

Din punct de vedere al funcțiunilor acestui tip de discurs, pe lângă misiunea sincronizării cultural-ideatice, diagnozele lui Marga își propun să ajute la conștientizarea publică a situației lumii în care trăim și să se adauge cu rețete și soluții care să ajute la efectuarea corecțiilor și ajustărilor necesare. Pornind de la asumpția că “viața noastră depinde de acuratețea vorbirii și de rigoarea gândirii”[7] filosoful aduce contribuții remarcabile la configurarea datelor lumii în care trăim și la configurarea unor direcții de prefacere dezirabilă a acesteia.

În diagnoza pe care o face crizei actuale, Andrei Marga punctează reperele acesteia și îl subliniază pe cel mai important: degradarea administrației și a vieții publice din România. Cauzele acestei situații sunt – în opinia autorului - patru și ele contribuie corelat la crearea și întreținerea crizei: nepriceperea administrativă, politizarea excesivă, profesionalismul lacunar, disprețul moralei. După detalierea și exemplificarea concretă a acestor factori generatori de neajunsuri sociale și economice, Andrei Marga oferă, pe patru direcții, remediile care constau în: informarea corectă și dezbaterea argumentativă în viața publică, trecerea de la interesul privat la interesul public și promovarea acestuia în decizii administrative, de-formalizarea democrației și transformarea ei în mod de viață, instituirea unor forme de educație favorabile argumentărilor, interesului public și democrației ca formă de viață.

Andrei Marga încheie diagnoza crizei afirmând sintetic că ”Pentru orice privire la rece este limpede că România are nevoie de o reorganizare a forțelor politice care-i imprimă direcția și, desigur, de noi energii care să vină din propria ei societate.”[8]. Conținutul ideatic aici angajat este, din punctul nostru de vedere, valid și sustenabil dar pe lângă asumpțiile din conținut, din acest text transpare în mod evident - din punct de vedere formal, metafilosofic – *algoritmul* alcătuirii unei diagnoze: 1. enunțarea temei, 2. descrierea argumentată a stării de fapt și reliefarea cauzelor care au generat situația indezirabilă 3. proiectarea remediilor și a direcțiilor de acțiune dezirabilă.

Pentru a dovedi că setul de argumente poate să fie îmbogățit considerabil și amploarea diagnozei poate să fie și alta, cu spor în demersul întemeierii și a puterii de convingere, Andrei Marga revine în 2009 cu o lucrare dedicată exclusiv crizei [9]. În prefața acesteia autorul arată explicit că diagnozele din volumul anterior au stat la baza dezvoltării lucrării și că volumul din 2008 și cel din 2009 sunt părți ale unui corp comun. Andrei Marga precizează că își asumă extinderea referințelor din programul său filosofic de conceptualizare a lumii în care trăim, angajând în lucrare nu doar perspectiva filosofică, ci și pe cea sociologică și economică pentru întregirea unei abordări globale a temei. Algoritmul care dă specificul diagnozei, mai sus amintit, rămâne însă scheletul pe care se construiește lucrarea și el este suficient de solid pentru a susține întreaga dezvoltare argumentativă.

Astfel, primul pas este cel al configurărilor și limpezirilor istoric-conceptuale asupra temei și termenilor care fac obiectul diagnozei.

Referințele istorice asupra crizei pornesc de la Hegel cel care a avut “intuiția naturii criziale a societății moderne”, continuă cu Marx, (care este criticat cu argumente din Cardinalul Ratzinger, Jacques Attali, John Mickletwait, Adrian Wooldridge și ale autorului, care completează radiografia erorilor marxismului în aproximarea mecanismelor socialului și ale crizei) Stiglitz și Krugman, care au analize convingătoare și pertinente asupra temei. Modernitatea este investigată cu instrumentele cercetătorului atent și concluzia este aceea că nici Hegel, nici Marx și nici Weber nu au avut o poziție adecvată și completă în privința crizei. Jurgen Habermas abia este cel care având la dispoziție o altă teorie asupra modernității târzii a reușit să surprindă adecvat mecanismele acesteia pe palierele economiei, raționalității, legitimității și motivației cărora Andrei Marga le adaugă pentru completitudine și specificitate est-europeană palierul administrativ, cel al identității culturale și cel al crizei creativității. Investigația filosofică asupra definirii și configurării temei continuă cu abordări cum sunt cea utopică a lui Paul Krugman și cea neoclasică a lui John Kenneth Galbraith.

Un capitol special este dedicat noilor abordări ale crizei, care le actualizează sau infirmă pe cele ale modernității. Covârșitoare este informația pe care autorul o vehiculează, efortul de sincronizare cu cele mai noi teorii și abordări ale temei crizei în plan universal..

Radiografia crizei românești ocupă și ea un spațiu privilegiat fiindu-i destinată partea a treia a lucrării care se referă la istoria crizelor din România și la natura lor ajungând până ca criza acestor ani, la criza contemporaneității.

Al doilea pas este cel al surprinderii mecanismelor concrete de acțiune a crizei și de exemplificare a cauzelor ce au dus la instalarea ei dintre acestea cele mai semnificative fiind coruperea regulilor și prezența corupției administrative, incompetența liderilor și a funcționarilor administrativi, criza reformelor educaționale.

Al treilea pas pe care îl face autorul în ampla sa diagnoză a crizei este cel al figurării remediilor și soluțiilor specifice și actuale pentru depășirea crizei în România. Mai întâi, el arată necesitatea instituirii unei relații adecvate între cultură și economie printr-un management competitiv conform principiului legăturii culturii cu piața. Autorul adresează “un îndemn la înțelegerea matură a pieței ca și cultură. Nu trăim deloc astăzi într-o lume dezlegată de cultură ci într-o lume dependentă de cultură”[10] astfel încât liderii trebuie să fie unii autentici și conștienți de misiunea lor. Celelalte remedii sunt cele deja amintite și care se cer mereu repetate până vor deveni acțiune eficientă în societatea românească: informarea corectă și dezbaterea argumentativă în viața publică, trecerea de la interesul privat la interesul public și promovarea acestuia în decizii administrative, de-formalizarea democrației și transformarea ei în mod de viață, instituirea unor forme de educație favorabile argumentărilor, interesului public și democrației ca formă de viață.

Note:

1. Andrei Marga, *Introducere în metodologia și argumentarea filosofică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1992, pg. 24
2. idem, pg. 35 și urm.
3. ibidem, pg. 36
4. ibidem, pg. 44-45
5. Andrei Marga, *Diagnoze*, Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2008, pg 546
6. Andrei Marga, *Filosofia unificării europene*, Ed. Fundației pentru Studii europene, Cluj Napoca, 2006, pg. 9
7. Andrei Marga, *Diagnoze*, Ed. Eikon, Cluj Napoca, 2008, pg 11
8. idem, pg. 324
9. Andrei Marga,*Criza și după criză*, Ed Eikon, Cluj Napoca, 2009
10. idem, pg. 133

■

28

Black Pantone 253 U

Régis Burnet

Invazia apocrifelor

Thrillere poliţiste hotărâte să descopere vreun misterios evanghelist ascuns, site-uri Internet care laudă meritele *Evangheliei Mariei* sau *Evangheliei după Filip,* reviste săptămânale pentru marele public cu titluri despre „misterul apocrif": textele apocrife au fără îndoială succes. Acum câteva zeci de ani, aceste texte erau cu toate acestea aproape necunoscute, rezervate unui număr limitat de specialişti care stăpâneau limba coptă şi siriacă, fiind înconjurate de oprobriul Bisericilor deoarece erau confundate, aproape în mod unanim, cu tratate eretice condamnate de Părinţii Bisericii. Cum se explică faptul că de acum ele sunt în aşa vogă?

Acest dosar o să vă ofere toate explicaţiile. O să aflaţi de asemenea ce se ştie despre autorii acestor texte ascunse: Toma, Iacob, Iuda şi alţii. O să vă ajute să înţelegeţi de ce şi cum, din această abundenţă literară, unele texte au fost reţinute în canonul oficial şi altele nu, de ce doar evanghelişţii Matei, Marcu, Luca şi Ioan constituie Noul Testament şi ceilalţi au fost marginalizaţi înainte de a fi daţi uitării. O să vă arate ce revelează aceste documente despre credinţă şi despre viaţa primelor comunităţi creştine şi cum, după exemplul pogorârii în Iad, a cărei relatare lipseşte în Evanghelii, aceste texte şi aceste influenţe plurale au hrănit cu imagini pictorii şi alţi creatori, atât în Orient cât şi în Occident.

Prima cauză a succesului textelor apocrife e într-adevăr destul de veche deoarece ea explică păstrarea *Protoevangheliei lui Iacob* sau a *Faptelor lui Pilat* din *Legenda de aur:* gustul pentru poveste şi pitoresc. Nu sunt puţine textele care „narează poveşti" şi care satisfac dorinţa noastră „de a şti mai mult" despre personajele sau evenimentele care nu sunt prezente în textele canonice. Aţi dori, să ştiţi ce viaţă ducea Maria înainte să-l nască pe Iisus? Citiţi *Evanghelia după pseudo-Matei.* Doriţi, dimpotrivă, să cunoaşteţi continuarea vieţii ei? Căutaţi mai degrabă corpusul de poveşti care descriu cum Fecioara a trecut la cele veşnice, cunoscut sub numele de *Adormirea Fecioarei Maria.* Nu-i aşa că demonii, dracii, spiritele morţilor exercită o fascinaţie pentru dumneavoastră? Cufundaţi-vă în poveştile pogorârii în Iad, o să găsiţi acolo mai mult decât un singur detaliu savuros susceptibil de a vă hrăni imaginaţia. Apocrifele plac, deoarece ele completează „punctele albe" ale poveştilor canonice, înmulţesc detaliile savuroase, flatează copilaşul avid de basme care moţăie chiar şi în timpul severelor lecturi de texte greceşti, copte sau siriace. E tocmai ce a înţeles France Quéré, când a publicat sub titlul *Evanghelii apocrife* (colecţia „Points Sagesse", editura Seuil, 1983), o selecţie din textele cele mai savuroase care au cunoscut o foarte mare popularitate.

A doua motivaţie a succesului apocrifelor e faptul că în unele se regăseşte perfect un mare număr de aspiraţii spirituale contemporane; e vorba de scrierile gnostice. Aceste texte, care se află la confluenţa gândirii creştine şi câteodată iudaice, a speculaţiilor neoplatoniciene şi a religiilor orientale din Antichitate prezintă un număr de puncte comune. Toate descriu în fapt o lume imperfectă, creată de un demiurg cu lipsuri şi câteodată vătămător, în care sufletele sunt închise ca într-o închisoare. Corpul însuşi e o închisoare, clamează în cor gnosticii după celebrul joc de cuvinte *sôma sêma* (trupul e un mormânt): încarcerat în acest sălaş al morţii, captivat de seducţiile acestei lumi, sufletul moare, uitând de adevărata lui natură divină. Din fericire, un mesager al Binelui, pe care gnosticii creştini îl identifică cu Mântuitorul, vine şi aduce cunoaşterea (în greacă *gnôsis*) eliberând lumile: sufletele vor învia, vor recunoaşte în ele natura divină, şi se vor întoarce la Bine. Această propunere spirituală are cu ce să seducă epoca noastră. Oare nu se întemeiază ea pe respingerea tuturor instituţiilor şi pe căutarea personală şi individuală a mântuirii? Gnozele afirmă că în noi trebuie căutată natura divină. Nu predică ea grija de sine? Gnozele propun o „cale" pentru cultivarea sufletului şi înfrânarea trupului. Nu începe ea să se îndoiască de baza societăţii pe care o construieşte, şi care arată evidente slăbiciuni în domeniul ecologiei, dezvoltării, primatului economiei asupra tuturor celorlalte domenii de viaţă? Gnosticii predică o mare neîncredere faţă de lume, condusă de magistraţi. Cu câteva adaptări, textele gnostice precum *Evanghelia Mariei, Evaghelia lui Filip, Pistis Sofia* apără un ideal democratic, antiraţionalist şi altermondialist puternic prezentabil şi tocmai despre aceasta vorbesc manualele „new age",
site-urile Internet şi grupurile gnostice precum „Biserica tomasiană" a lui Mar Didymos I, Biserica apostolică ioanită, pe care navigatorii curioşi o să le descopere câteodată cu o lipsă totală de stupoare.

A treia motivaţie a succesului apocrifelor are aceeaşi origine ca şi precedenta: respingerea instituţiilor, prezentate cel mai adesea ca instanţe totalitare, dornice de putere, fără morală şi fără milă. Bisericile, şi în primul rând Biserica catolică, cea mai centralizată dintre toate, oferă prospeţimea acestei „teorii a complotului" care găseşte în apocrife ocazia ideală de a hrăni o logică puţin paranoică. Reluând etimologia -„apocrif" înseamnă „ascuns" - numeroase supoziţii ale teoriei complotului invocă faptul că aceste texte conţin nenumărate adevăruri ascunse (foarte adesea de un Vatican sângeros şi machiavelic) care stânjenesc autorităţile religioase. Sunt deci prezentate ca şi scrieri „autentice", mărturiile „adevăratei Biserici" care traduc credinţa „adevărată" în Iisus şi se opun cu totul scrierilor canonice, modificate, tăiate, adulterate de o Biserică care încearcă să exercite o conducere fără replică a sufletelor şi vieţilor. Numeroase romane au ca intrigă redescoperirea unuia din aceste texte explozive, pentru care vicleni prelaţi şi străluciţi preoţi asasini fac orice ca să-l recupereze înainte de a ajunge la urechile marelui public şi ca să suprime iremediabil vinovata lui influenţă asupra oamenilor.

A patra motivaţie e fără îndoială cea mai onorabilă, fiind cea apărată de acest număr din *Le Monde de la Bible,* la fel ca publicarea în colecţia „Pléiade" a unui număr foarte mare de texte. Apocrifele sunt texte pasionante deoarece ne permit să confirmăm creştinismul primitiv drept un creştinism multiform, care exprimă atât particularităţi geografice (ne gândim la *Faptele lui Filip,* care descriu destinul acestui apostol regional din Frigia, sau mai bine *Ciclul Edesei,* redactat pentru exaltarea figurii tutelare a comunităţii siriace din acest oraş) cât şi variante ideologice (precum scrierile gnostice) sau o grijă de a se adresa categoriilor populare (ceea ce explică succesul evangheliilor despre Copilărie). Studiul apocrifelor ne permite astfel să reînviem teologia creştinilor de origine evreiască (*Evanghelia Ebioniţilor, Evanghelia Nazarinenilor*), să percepem mai bine dezbaterile despre divinitatea lui Hristos, atitudinea faţă de lume, povara chestiunii sexualităţii, importanţa obiceiurilor locale pe care fiecare comunitate încearcă să le păstreze. Studiul apocrifelor ne îngăduie astfel să cunoaştem şi să înţelegem mai bine textele canonice şi istoria Bisericii, ceea ce explică importanţa pe care o au în epoca actuală pentru cercetători.

Articol publicat în *Le Monde de la Bible,* nr. 189, ianuarie-februarie 2010, p. 21-23.
Traducere din franceză de **Alexandra Roşca**

■

Dorel Găină

Black Pantone 253 U

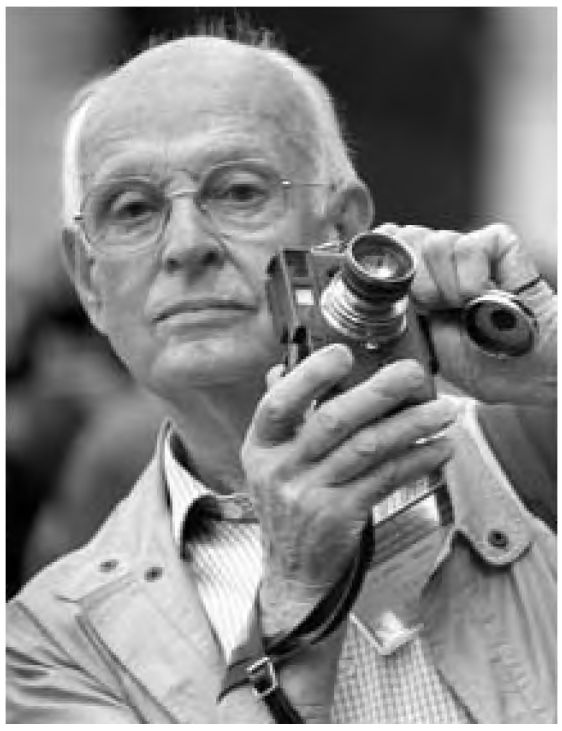
Triptic

Virgil Stanciu

■ Colm Tóibín a câştigat premiul Costa (fostul Whitbread). Prozatorul irlandez, cunoscut românilor datorită cărții *The Master* (despre viața lui Henry James), tradusă la Polirom, a fost cam trecut cu vederea la premieri, deşi este socotit unul dintre cei mai profesionişti autori ai Irlandei. Toamna trecută, Tóibín a fost inclus în lista lungă pentru Man Booker, dar nu a ajuns nici măcar printre ultimii şase nominalizați la premiul câştigat în final de Hilary Mantel. În 2004, *The Master* a pierdut Man Booker-ul în favoarea cărții *The Line of Beauty*, iar un alt roman al său, *The Blackwater Lightship*, a rămas pe lista scurtă, dar premiul şi l-a adjudecat J. M. Coetzee. Tóibín a spus că e bucuros să câştige şi că premiile literare contează. „Ele au o influență serioasă asupra a ceea ce editorii numesc vânzări, iar eu numesc cititori", a declarat el. Noul său roman, *Brooklyn* (despre o tânără, Eilis Lacey, care emigrează la New York din Irlanda anilor 1950, se adaptează la noua ei viață, dar este forțată de împrejurări să se întoarcă acasă şi să-şi reia banala existență irlandeză) este scris în cheie minoră şi povesteşte o viață banală, aşa că romancierul nu se aştepta să fie evidențiat. Jonathan Yardley scrie în *The Washington Post* că tema romanului lui Tóibín este păstrarea identității naționale într-un mediu străin, concomitent cu străduințele eroinei de a deveni o americancă autentică. Deşi modest ca ambiție, *Brooklyn* are forță narativă şi substanță. Proza este grațioasă, dar câtuşi de puțin calofilă, personajele sunt credibile şi interesante, dar recenzentul american se miră mai ales de autenticitatea cu care irlandezul reconstruieşte Brooklyn-ul anilor cincizeci (Tóibín a trăit şi predat, totuşi, la New York, Washington şi Princeton). Cu *Brooklyn*, Tóibín intră în zona tematică a lui William Trevor, mai remarcă Yardley.

■ Filmul argentinian care a câştigat Oscarul pentru cea mai bună realizare străină, *The Secret in Their Eyes* (Secretul din ochii lor) îşi are începuturile, ne asigură Larry Rohter în *The New York Times*, în tribunalele din Buenos Aires, unde scenaristul Eduardo Sacheri, totodată autorul romanului pe care se bazează pelicula, a petrecut cinci ani colecționând cazuri de injustiție crasă şi înscenări. În 2005, regizorul Juan José Campanella, citind romanul, a văzut în el o şansă de a face un *film noir* cu oameni obişnuiți antrenați fără voia lor într-un şir de peripeții halucinante. Filmul este o poveste polițistă, dublată de una de iubire neîmpărtăşită. Alternând scene din mijlocul anilor 1970 şi de la sfârşitul anilor 1990, el se concentrează asupra relației dintre un investigator de obârşie socială umilă şi patroana lui, o judecătoare cu idei feministe, în timp ce încearcă să elucideze un viol urmat de un asasinat. De regulă, când un film argentinian este plasat în deceniul opt al secolului trecut, acesta e un semn că atmosfera politică va influența intriga. În cazul de față, anchetatorii descoperă că forțe întunecate au preluat controlul sistemului judiciar chiar înainte de lovitura de palat din martie 1976, care a răsturnat guvernul peronist ales, aducând la putere junta militară. „Deosebit de interesant pentru mine", a declarat actrița Soledad Villamil, interpreta judecătoarei Irene Menéndez Hastings, „a fost faptul că făceam un film plasat într-o perioadă puțin vizitată de literatură şi cinema, cea care a precedat dictatura. Lumea crede că violența a început în 1976, cu lovitura de stat, dar în realitate folosirea terorii instituționalizate a debutat mai devreme, în 1973, cu revenirea la putere a lui Perón." Ricardo Darin a fost distribuit în rolul anchetatorului Esposito, din a cărui perspectivă este narată cea mai mare parte a poveştii. Actorul s-a specializat în a juca personaje aflate în crize existențiale sau care traversează perioade tulburi. „Pentru mine, e mai satisfăcător să interpretez oameni care se luptă pentru supraviețuire", s-a confesat actorul. „Ei se situează mult mai aproape de viața reală decât câştigătorii". Al treilea personaj important este alcoolicul Sandoval, asistentul judecătoarei. El este cel care îşi dă seama, înaintea protagoniştilor, că Benjamin şi Irene se iubesc şi tot el descoperă indiciul care elucidează enigma. În rolul lui poate fi văzut Guillermo Francella, cel mai popular actor de comedie al Argentinei. „Un personaj ideal", consideră el. „Un bețiv ce pare cu capul în nori, dar în realitate este inteligent şi are spirit de observație devenind la sfârşit, într-un sens, adevăratul erou al filmului." Regizorul şi actorii au trăit pe pielea lor perioada represivă a anilor 1970 şi cunosc multe întâmplări adevărate, nenumărate persoane care au avut de suferit. Dar Soledad Villamil are cele mai vii amintiri: „Tata a fost trotchist, dar era membru al unui partid care nu s-a implicat în lupta armată. Ca urmare, familia mea era tot timpul în mişcare, dintr-un oraş în altul, iar copilăria mi-am petrecut-o în izolare, fiindcă nimeni nu trebuia să afle unde suntem."

■ O expoziție retrospectivă Henri Cartier-Bresson s-a deschis la Museum of Modern Art (MoMA) din New York. „Un fotograf al cărui subiect a fost lumea întreagă", îşi intitulează Holland Cotter articolul din *The New York Times* dedicat acestui „cetățean al lumii" care a colindat planeta cu aparatul de fotografiat în mână. Crescând la Paris, Cartier-Bresson avea ambiții artistice în anii 1920, când se număra printre suprarealiştii din jurul lui André Breton şi se îmbiba cu idei politice de stânga şi cu o estetică heterodoxă. La începutul deceniului următor, dându-şi seama că are puține şanse de a deveni un pictor important, a schimbat penelul cu aparatul de fotografiat. Suprarealismul i-a influențat, însă, în mod evident, arta fotografică: instantaneele cu piețe albite de soare şi nesfârşite ziduri de fabrică sunt De Chirico pur. Tot atunci, după ce studiase imaginile realizate în Africa de un alt mare fotograf, Munkacs, Cartier-Bresson s-a dus şi el pe continentul negru, apoi în Italia, Spania, Mexic, Statele Unite. Cariera sa propriu-zisă de fotoreporter a debutat în anii 1930 şi s-a încheiat oficial cu trei decenii înainte de decesul survenit în 2000. În acest interval, el a fost în continuă mişcare, haşurând cinci continente cu traseele călătoriilor sale. În afară de inegalabila sa mobilitate, „copilul chipeş şi rebel al unei familii din înalta burghezie franceză" avea şi calitatea rară de a se împrieteni uşor cu oamenii şi de a-şi face o mulțime de relații. Se bătea, se pare, pe umăr cu multe notabilități culturale şi politice ale vremii, printre care Nehru, Matisse, Jacqueline Kennedy, T. S. Eliot, Truman Capote, Georges Balanchine, Coco Chanel, Alberto Giacometti. Înarmat în permanență cu un aparat Leica, compact şi subțire ca un pistol, Cartier-Bresson a fost un maestru al instantaneului fotografic, inventând, practic, fotojurnalismul. Se apropia, spune Cotter, de scena pe care dorea s-o imortalizeze cu o combinație de agerime şi răbdare – cel mai important lucru era găsirea momentului propice pentru a apăsa pe declanşator. A fotografiat scene banale şi evenimente mari. În prima categorie: un țânc pe o bicicletă, îndrăgostiți îmbrățişați, femei arabe cu coşuri pline pe creştet, prostituate mexicane în gangurile caselor. Din cea de a doua: sfârşitul războiului în Germania în 1945 (Cartier-Bresson a petrecut doi ani într-un lagăr de prizonieri), atacul populației asupra băncilor din Shanghai din 1948, înainte ca oraşul să cadă în mâna comuniştilor, sfârşitul Raj-ului în India, fotografii ale lui Ghandi muribund şi de la înmormântarea acestuia. Expoziția de la MoMA, intitulată „Henri Cartier-Bresson: The Modern Century" conține multe exponate de acest gen. Are treisprezece secțiuni, dar fotografiile nu sunt grupate cronologic, tocmai pentru a se evita comparația între primele şi ultimele faze ale carierei. Melanjul cronologic ajută, crede columnistul american, şi la crearea unui echilibru tonal între farmec şi detaşare. Interesant este că fotograful şi-a socotit arta efemeră, simple imagini destinate publicării în presă, dar prin ele a realizat un comentariu imagistic al istoriei lumii pe parcursul a aproape trei sferturi de veac. ■



Henri Cartier-Bresson

30 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

ştiinţă şi violoncel

Mări cu noi surprize (II)

Mircea Opriță

Revenind la Indonezia şi la rechinii ei, trebuie să spun că majoritatea speciilor subacvatice de aici, inclusiv cele nou descoperite, nu sunt din categoria celor abisale, ci îşi au „sălaşul" în recifele de coral. Oamenii de ştiinţă au înregistrat peste 1.200 de specii de peşti trăitori în mediul acesta, dintre care 23 de specii endemice. Cifrele atestă o diversitate cu adevărat remarcabilă pentru fauna locului, precum şi o concentrare a pomenitei bogăţii subacvatice pe arii ce nu depăşesc uneori un hectar. Iar fenomenul nu poate fi despărţit de faptul că însişi coralii din zonă sunt prezenţi la această panoramă a lumii vii prin sute de specii. Despre Marea Caraibelor se ştie că reprezintă un veritabil paradis coralier, dar s-a constatat mai recent că paradisul acesta mult îndrăgit de turişti este de patru ori mai sărac decât ce ne oferă recifele indoneziene.

Un asemenea loc de profundă jubilaţie a biologiei marine nu poate exista fără echilibrele subtile manifestate într-un veritabil ecosistem.
Ecosistemele din natură presupun stabilirea unui lanţ trofic, dar şi condiţii menite să asigure proliferarea, evoluţia tuturor speciilor participante la aceste complicate şi, totodată, privilegiate reuniuni ale vieţii de pe Pământ. Omul, cu doveditele-i abilităţi de a se amesteca în toate, şi mai ales acolo de unde îi iese profit, interferează şi el cu ecosistemul marin al Indoneziei. Din păcate, nu tocmai la modul înţelept. Destule specii sunt ameninţate de exploatarea tot mai intensă a resurselor piscicole din recife, antrenate într-un proces industrial pe care toată lumea din zonă contează. Mai grav este că pescarii locului nu se mai mulţumesc să opereze cu undiţa şi cu năvodul, ci s-au dedat la masive practici exterminatorii, operate cu dinamita. Exploziile de acest fel sunt atât de eficiente, încât, pe lângă peştii mari pe care îi scot comod la suprafaţă, distrug tot ce-i viu în jur, plevuşcă frumos colorată, dar fără valoare comercială, puiet, ca să nu mai vorbim de celelalte specii acvatice dintr-un recif, crustacei, arici şi stele de mare, holoturii - victimele „colaterale" ale unui mod de pescuit
de-a dreptul criminal. Se distrug şi coralii, suportul principal al ecosistemului. Cercetătorii veniţi să descopere în profunzimea apelor şi pe fundul mării specii noi mărturisesc că nu o singură dată le-a fost dat să audă, în recifele controlate de ei, asemenea explozii devastatoare.

Pe lângă pescuitul intensiv şi fără o grijă reală pentru conservarea faunei recifelor (cea cunoscută sau abia în curs de revelare sub aspect ştiinţific), mai există un pericol grav ce ameninţă zona: poluarea cauzată de minele din vecinătate şi de exploatările forestiere. Poluarea nu e nici pe departe un risc fictiv, exagerat de ecologişti din interese propagandistice. Ea acţionează *direct* asupra mediului în care se răspândeşte, otrăvind apele de o limpezime cristalină ale recifului, iar - pentru fauna ce trăieşte în ele - ajungând în timp ceva mai lung la aceleaşi rezultate catastrofale pe care le obţin pescarii cu dinamită instantaneu. Pe de altă parte, poluarea acţionează şi *indirect,* prin faptul că produce dezechilibre periculoase în însuşi echilibrul fragil care în mod normal menţine sănătos şi activ întreg ecosistemul.

Am la îndemână un exemplu convingător în acest sens, chiar dacă din altă parte a lumii. Însă ce s-a petrecut acolo se poate repeta şi în alte puncte de pe glob, eventual altfel, dar tot cu consecinţe grave. Delaware este unul dintre statele cele mai mici intrate sub dungile şi stelele lui Union Jack. Poziţia sa de coastă îi conferă o deschidere spre oceanul planetar prin golful creat de vărsarea fluviului Delaware în Atlantic. Nu există acolo recife de coral, dar există un ecosistem mai modest, bazat pe floră şi faună acvatică locală. Faptul că sistemul pomenit e vulnerabil s-a dovedit cu puţin timp în urmă, când golfurile zonei au fost invadate de o algă străină de regiune, *Ceramium,* care tinde să elimine şi să substituie masiv speciile caracteristice locului. Oamenii de ştiinţă implicaţi în studiul fenomenului ezită încă să lege prezenţa algei invadatoare de vreun factor anume: poluarea, schimbarea climatului general, alte tipuri de degradare a calităţii apei din golfuri. Până la explicaţiile corecte rămân totuşi temerile privind perspectivele imediate, cunoscut fiind faptul că aşa ceva s-a mai întâmplat şi în golfurile Indiei, tot cu nişte alge uriaşe şi necunoscute înainte prin partea locului. Crescute în straturi compacte pe fundul mării şi ajunse, cu fluxul, tot în straturi compacte pe plajă, ca putreziciuni, algele străine umpleau aerul cu duhoarea lor imposibilă şi n-au putut fi făcute să bată în retragere decât printr-o penibilă şi costisitoare campanie de cosire submarină.

În lipsa cumpătării şi a înţelepciunii, n-ar fi de mirare ca aceia care dau acum cu dinamită prin paradisul recifelor să scoată curând, prin explozii disperate, doar alge putrede, amestecate cu ramuri moarte de coral. ■

sport & cultură

Samaranch

Demostene Șofron

Despre *Marchizul Samaranch* s-a scris, se scrie şi se vor mai scrie multe, foarte multe rînduri. Se scrie şi se va scrie deoarece Juan Antonio Samaranch (Barcelona, 17 iulie 1920 - Barcelona 21 aprilie 2010), dincolo de controversele iscate în timpul mandatelor sale la preşedinţia Comitetului Olimpic Internaţional (1980 - ales pentru prima dată, Moscova; realegeri în 1989, 1993, 1997), va rămîne în memoria noastră afectivă, ca un deschizător de drumuri în mişcarea olimpică, omul şi preşedintele care, citez din Nicolas Sarkozy, "a favorizat creşeterea în putere a olimpismului, deschizîndu-l tuturor sportivilor şi tuturor ţărilor". Practic, Samaranch lasă după douăzecişiunu de ani de preşedinţie CIO (1980 - 2001) o moştenire greu de egalat de cei care-i vor urma la conducere. Este o moştenire spirituală, este o moştenire material - financiară dacă vreţi, cîştiguri care trebuie nu numai menţinute, ci şi sporite de la un an la altul, de la o ediţie a Jocurilor Olimpice la alta. O misiune deloc uşoară pentru actualul preşedinte, Jacque Rogge.

"Juan Antonio Samaranch, un diplomat rezervat, dar perspicace" (*The Guardian*), "Samaranch a ancorat CIO în realităţile vieţii economice şi politice ale secolului al XX" (*Sydney Morning Herald*) sau "Juan Antonio Samaranch a fost una din marile figuri ale mişcării olimpice şi un ambasador excepţional pentru întreaga lume a sportului" (*Androulla Vassiliou*) sînt numai cîteva din miile de mărturii depuse de cei care l-au cunoscut, i-au cunoscut activitatea şi l-au apreciat ca OM. Un OM care a "arătat lumii că mişcarea olimpică, după criză, este mai puternică, cu un prestigiu mult mai mare şi mai însemnat decît înainte".

Să reţinem acest cuvinte, *mai puternică, prestigiu mult mai mare şi mai însemnat.* S-a ajuns aici datorită multelor şi însemnatelor reforme aduse mişcării olimpice în ansamblul ei. Vorbim despre sfîrşitul amatorismului şi intrarea acestuia pe făgaşul profesionalismului. Vorbim despre acceptarea femeilor în cadrul CIO (1981); despre înfiinţarea Federaţiei Internaţionale de Filatelie Sportivă, a cărei prim preşedinte a şi fost (1982); a militat pentru înfiinţarea Comisiei Internaţionale de Coordonare a Jocurilor Speciale (1982), cunoscută sub numele de Jocuri Paralimpice, un an mai tîrziu, 1983; a pus bazele Curţii de Arbitraj pentru Sport din cadrul CIO (1983); a făcut demersurile necesare pentru crearea Comisiei Specializate a CIO, funcţională în zilele noastre sub numele de 'Sportul pentru Toţi' (1985); a reglat problemele dopajului în sportul de înaltă performanţă (interzicerea dopajului cu sînge în 1985; includerea pe lista doping a hormonilor peptidici în 1992; includerea obligativităţii testelor sanguine pentru determinarea eritropoietinei şi controalele antidoping inopinate înaintea începerii Jocurilor Olimpice, Sydney 2000), a militat activ pentru înfiinţarea Agenţiei Mondiale Antidoping (WADA), Lausanne 1999; a susţinut edificarea Muzeului Olimpic de la Lausanne (inaugurat în 1993); a susţinut constituirea Comisiei Sportivilor, organism care a permis şi permite sportivilor participarea la luarea deciziilor la nivel CIO; a îmbunătăţit considerabil, de la un an la altul, starea economico - financiară a CIO prin negocierea drepturilor de televizare şi crearea Solidarităţii Sportive; a gestionat boicoturile politice (Los Angeles 1984; Seul 1988), dar şi scandalurile de corupţie din cadrul CIO (J. O. de iarnă de la Salt Lake City rămîn exemplul cel mai sugestiv); a contribuit la înfiinţarea de federaţii internaţionale pe ramură de sport; a încurajat prin măsurile luate, practicarea globală a sportului; a întărit financiar CIO graţie sponsorizărilor, încă din primul lui an ca preşedinte CIO; a fost cel sub conducerea căruia CIO adoptă Carta Olimpică/Charte Olympique în 1991, a fost, *suma sumarum,* artizanul modernizării sportului. Totul în numai 21 de ani de preşedinţie... ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Când ICR se implică în Fiesta Francofoniei

Virgil Mihaiu

Episodul întâi:

Recepția de la Ambasada Franței din Lisabona

Concertul duo-ului Clara Cernat & Thierry Huillet

Pentru al treilea an consecutiv, Institutul Cultural Român de la Lisabona participă activ la tradiționala Fiestă a Francofoniei (*Fęte de la Francophonie*). La ediția lisaboneză din martie 2010, prezența românească a fost din nou cea mai consistentă – prin cantitate şi calitate – comparativ cu a celorlalte țări invitate de către amfitrionii francezi (Belgia, Canada, Elveția, Maroc, Luxemburg, Senegal, Tunisia, Egipt, Bulgaria, Grecia). Faptul e explicabil atât prin consecventa implicare a României în mişcarea francofonă – inclusiv la nivelul politicii de stat – cât şi prin postura aparte a ICRL, care coabitează cu Institutul Franco-Portughez în acelaşi edificiu din centrul Lisabonei. Excelentele relații dintre cele două insituții ating un maxim de reprezentativitate în această perioadă a anului. Nu întâmplător E.S. dl. Denis Delbourg, ambasadorul Franței în Portugalia, a ținut să marcheze evenimentul oferind un dineu oficial în somptuosul palat lisabonez Santos, unde e instalată ambasada franceză (monument arhitectural din secolul XVII, ce a supraviețuit cutremurului din 1755). La festivitate au fost invitați înalți demnitari ai ambasadelor şi instituțiilor culturale implicate în sărbătoarea francofoniei. Țara noastră a fost reprezentată de d-na Diana Radu, însărcinat cu afaceri al Ambasadei României, şi dr. Virgil Mihaiu, director ICRL, ministru consilier pe lângă Ambasada României. Ambasadorul Denis Delbourg a avut gentilețea de a-şi inaugura lista de mulțumiri elogiind aportul Institutului Cultural Român la organizarea săptămânii francofoniei, precum şi exemplara colaborare dintre ICRL, Institutul Franco-Portughez şi Ambasada Franței.

În acest context, nu e de mirare că ICRL şi-a asumat realizarea galei inaugurale, într'o locație arhitecturală de factură similară – Palácio Foz, situat în epicentrul capitalei portugheze. Sala cu oglinzi, decorată în stil rococo (utilizată nu doar pentru concerte de anvergură internațională, ci şi pentru redarea ambianței luxos-aristocratice a unor filme de epocă), a găzduit recitalul unui duo româno-francez de înaltă clasă: Clara Cernat/vioară & Thierry Huillet/pian. Calitatea albumului lor consacrat muzicii lui George Enescu fusese remarcată în publicații ca *Le Monde de la Musique, Le Nouvel Observateur, L'événement du Jeudi* şi în medii precum France-Musiques, France Inter, RTL, Radio România, RFI. Muzica de pe acel album a fost utilizată de către realizatoarea Inęs Almeida (proaspăt distinsă de către ICRL cu titlul onorific *Amicus Romaniae*) pentru un spot publicitar pe principalul program cultural de radio al Portugaliei, RDP-Antena2. Cum bine se ştie, acest post a înregistrat deja câteva concerte patronate de ICRL, pe care continuă să le redifuzeze. La rândul ei, realizatoarea Andrea Lupi a decis ca o echipă a RDP-Antena2 să înregistreze recitalul Cernat/Huillet, spre a fi inclus în emisiunea de succes *Concerto Aberto*.

Extrem de cooperanți, muzicienii au acceptat sugestia noastră de a interpreta un program româno-francez, capabil să dea tonul prezenței ICRL la sărbătoarea francofoniei din acest an. Pe lângă virtuozitatea şi acuratețea evidente şi din înregistrări, prestația scenică a celor doi impresionează printr'o *fizicalitate* cu totul specială, o implicare "trup şi suflet" în specificul compozițiilor abordate. Nu e vorba doar de artişti de cert profesionalism, ci şi de două persoane – s'o afirmăm direct – frumoase, luminoase, surâzătoare, ce dispun de rarissima aptitudine de a comunica bucuria muzicii, fără a abdica însă de la standardele ei superioare. Această capacitate s'a evidențiat preponderent în piesa cea mai amplă: *Sonata a treia, "în caracter popular românesc", op. 25* de George Enescu. Imersiunea enesciană în modul de a simți specific națiunii sale – ramura orientală a latinității europene – se exprimă prin rafinamente şi subtilități melodico-armonice ultraevoluate, din perspectiva istoriei muzicii. În memoriile sale, Ion Vianu îşi aminteşte de impactul avut de întâlnirea sa cu Enescu în anii 1940 (cf., *Lettre Internationale* nr. 72/2010). După expatrierea compozitorului, viitorul psihiatru şi scriitor va afla de la viitorul mare compozitor Aurel Stroe "că jazzul putea să intereseze pe amatorii de muzică clasică, că nu exista o barieră de netrecut între genuri. Culmea, în adunarea aceea burgheză cu nuanțe aristocratice aflam că muzica nu era numai o afacere de salon. Enescu devenise invizibil, retras la Paris ca un zeu care se oculta. Dar admiteam deodată, ascultând suita *Impresii din copilărie*, că sursa populară nu era doar o manieră, un artificiu. Melodia, cu variațiile ei infime ale înălțimii sunetelor, semitonuri, chiar sferturi de ton, fusese auzită de Enescu în doine şi poate că pătrundeau în acele compoziții de rară subtilitate zgomote din natură, adieri de vânt, cântece de păsări, vreun car în depărtare, o roată de fântână şi, mai ales, lăutarul." Felul cum Clara Cernat şi Thierry Huillet reuşesc să materializeze, ca într'un flux magic, asemenea referințe subliminale îi fascinează pe ascultători, de-a lungul celor trei mişcări – *Moderato malinconico, Andante sostenuto e misterioso* şi *Allegro com brio, ma non troppo mosso*. Reproduc indicațiunile în original, pentru că am fost copleşit de felul cum acest cuplu interpretativ de mare expresivitate ştie să dea contur inefabilului. La fel s'a întâmplat şi cu aparent vetusta (prin supralicitare) *Baladă* a lui Ciprian Porumbescu. Fără să recurgă la niciun fel de artificii superflue, intonând lucid-afectiv fiecare notă a melodiei originare, dar beneficiind şi de ştiința acumulată ca mânuitoare a violei (cu implicita revelare a virtuților registrului grav), Clara Cernat i-a mişcat pe ascultători până la lacrimi.

Cu multă exuberanță şi infatigabilă vervă au fost interpretate *Dansul macabru* de Camille Saint-Saëns, *Méditation de Thaïs* a lui Jules Massenet şi Rapsodia de concert *Tzigane* de Maurice Ravel. De notat prezentările pertinente, informative şi ... informale, prin care Thierry Huillet îi familiariza pe spectatori cu specificul fiecărei piese. O remarcă specială pentru compoziția sa proprie – *Sacromonte* – ce explorează din perpectivă postmodernă specificul şi tentațiile muzicii andaluze. Postura lui Huillet în acest caz reia, *mutatis mutandis*, o tematică recurentă în cazul multor creatori francezi, cărora cultura hispanică le-a furnizat tentații şi inspirații (exemplul paradigmatic rămâne, nu-i aşa?, Bizet). Arta componistică a lui Huillet reuneşte fragmente sonore evocând patosul hispano-mediteranean, filtrate printr'o viziune echilibrată, de caldă comprehensiune, dar fără excese. Ceea ce la fața locului va fi fost revărsare nestăvilită de acorduri flamenco, aici se transformă într'o parafrază elegant-stilizată, comprimată până la esențe. Iar inserțiile percusive pe cutia de rezonanță a viorii sau sonoritățile de pian preparat creează efecte de distanțare, ca nişte filtre estetizante pentru amintirile dintr'o escapadă la Granada.

Nu e la îndemâna oricui – în această epocă a

Black Pantone 253 U

deteriorării statutului muzicii clasice în spațiul public – să realizeze un concert „serios" şi, totodată, captivant pentru un asemenea public numeros şi divers. Veritabilul act de educație artistică se întemeiază, în bună măsură, pe echilibrul şi coerența demersului artistic al celor doi protagonişti (certamente fortifiat şi de o coeziune de ordin afectiv). Susținută de pianistica fermă a lui Thierry Huillet, Clara Cernat realizează un act de balans între profunda cunoaştere şi explorare a valențelor viorii, pe de-o parte, şi spectaculozitatea actului interpretativ, pe de alta. Rasata violonistă/violistă face parte dintre artiştii înnăscuți, pentru care tehnica instrumentală nu e nici scop în sine, nici condiție suficientă, ci se subordonează charismei personale. Impresia finală e de imponderabilitate, de eliberare de sub apăsarea condiției noastre mundane.

Asemenea factori nu pot trece neobservați, iar publicul a reacționat cu un entuziasm rareori întâlnit la un popor atât de ponderat, cu propensiuni mai curând introspective. Fapt semnificativ: distinsul intelectual Mário Sena Lopes, editorul care a publicat în 2008 *Jurnalul portughez* al lui Mircea Eliade la editura *Guerra e Paz*, a fost atât de încântat de concert, încât a doua zi a lăsat la recepția hotelului un cofret cuprinzând 10 CD-uri cu opera integrală a lui Fernando Lopes-Graça (1906-1994), probabil cel mai reprezentativ compozitor portughez al secolului trecut. Pe coperta broşurii, dl. Sena Lopes a scris: "Clara et Thierry, Merci pour votre musique: pour le talent, le savoir, le brio, la sensibilité profonde, la gaieté, le charme, la heureuse diablerie. Merci pour votre amour pour la musique, pour la joie de vivre, par l'amour de l'amour lui-même, que vous avez eu la générosité de partager avec nous dans une innoubliable soirée. À toujours, Mário". După recitalul din seara precedentă numărul celor ce voiseră să-i felicite pe artişti fusese atât de mare, încât ar fi fost imposibil să rețină numele cuiva. Dacă nu i-aş fi condus eu însumi la aeroport (dându-mi seama cine făcuse frumosul gest), cei doi muzicieni nu ar fi aflat că admiratorul lor era editorul căruia anul trecut ICRL îi conferise titlul de *Amicus Romaniae*.

Ca la majoritatea evenimentelor de succes ale ICRL, şi de data aceasta mi-a fost dificil să rețin nominal cui aparțineau fețele radioase şi felicitările exaltate ce se revărsau din partea spectatorilor asupra celor ce-i încântaseră. Menționez totuşi concluzia reprezentantelor Ambasadei Franței şi Institutului Franco-Portughez, doamnele Natacha Rimbon şi Claire Dupuy, care ne-au mărturisit că aceasta a fost cea mai reuşită inaugurare a Fiestei Francofoniei la care au participat vreodată. Elogii la adresa tuturor acțiunilor organizate de ICRL în această sală de concerte fuseseră exprimate, în alocuțiunea sa introductivă, de către d-na Anabela Martins Baptista, directoarea de programe a Palatului Foz. Printre cei care au adresat sincere felicitări muzicienilor şi organizatorilor s'au numărat, de asemenea, Gaspar Díaz, ataşatul cultural al Ambasadei Spaniei, Joachim Bernauer, director al Goethe Institut Portugal, Bernardo Mariano, critic muzical al cotidianului național *Diário de Notícias* (care a urmărit concertul în picioare, la fel ca alți vreo 50 de spectatori ce nu mai găsiseră locuri libere pe cele aproximativ 175 de scaune ale sălii), Lorena Alvarado, consiliera pentru chestiuni politice a ambasadei Mexicului, Iliuță Zamfir, consilierul pentru probleme economice al Ambasadei României, Duarte de Lancastre y Serrano, vicepreşedinte al *Fundației Dom Henrique de Menezes*, Andréa Luísa Teixeira, coordonatoarea Centrului de Istorie Culturală al Universității Catolice Goiás din Brazilia, Valeriu Ostafii, însărcinatul cu afaceri *ad interim* al Republicii Moldova în Portugalia, Renato Leal, membru al Parlamentului Portughez, Rui Soares, vicepreşedinte al Asociației Internaționale de Paremiologie, Fernando Ramiro de Medeiros Sousa, comandant al *Rotary Club Lisboa*, Nicolau Andresen, referent pentru educație şi cultură al Ambasadei USA, reprezentanți ai elitei culturale autohtone şi ai corpului diplomatic acreditat în capitala Portugaliei ş.a.m.d. Din partea centralei ICR din Bucureşti a fost prezent dl. Ovidiu Dajbog Miron, director al Direcției de Monitorizare a Programelor Institutelor Culturale Româneşti din Străinătate. ■

zapp media

Voci din subteran

Adrian Țion

Guvernul mafiot din România dă apă la moară nemulțumirilor de tot felul de câțiva ani buni. De mirare că o formație hip-hop îşi spune *BUG Mafia*? Ripostează ele partidele în opoziție cum pot, se alătură sindicatele, vin analiştii cu vorbă multă şi rezultate zero şi cam atât. Acestea sunt aşa-zisele luări de poziție oficiale. Cât de lipsite de finalitate sunt acestea am avut timpul necesar să ne lămurim. Amintesc doar una. Profesorii au avut o zi de grevă... cu folos pentru guvernanți. Aceştia din urmă au câştigat ceva bani pe protestul lor, neplătindu-le ziua de muncă, fără ca acțiunea din învățământ să aibă vreun ecou. Colcăielile subteranei par a avea sorți de izbândă mult mai mari în aceste timpuri de criză. De aceea, când revolta prinde cheag „muzical" în cadrul unei formații hip-hop cu mulți fani exaltați, ca *BUG Mafia*, pare că în difuzoare se aude ceva ca un apel, care începe cu *Deşteaptă-te, române!* dacă nu-l veți fi uitat. Decădere de la standardele patriotismului triumfalist, intrat cam de multişor în desuetudine? Nicidecum. Poate, doar o adaptare la nevoile actuale. Fără să fiu fan *BUG Mafia*, sila de guvernanți mă îndeamnă să-i aprob şi să le accept demersul. La război şi pe timp de criză e permis orice, nu-i aşa? Dovadă că înşişi guvernanții responsabili de soarta poporului fac harcea-parcea cu el şi pe el. Adică pe noi. Şi atunci de ce să ne fandosim cu pudibonderii de suprafață, când nu mai contează nici forma, nici stilul în care îşi deplânge românul soarta? Care stil? Contează numai goana după supraviețuire şi asta chiar nu are stil.

Noul hit, postat pe site-urile unor publicații ce mai încearcă să facă opoziție cât de cât, întețeşte agresiv tirul invectivelor îndreptat cu vehemență vulgară spre clasa politică de la conducere. Prinşi în cavalcada amenințărilor cu reduceri de salarii şi pensii, cu majorarea prețurilor la utilități, nici nu ştii dacă merită să creditezi calitatea „artistică" a prestației, dar mesajul, chiar aşa cum e, grosier şi trivial, condimentat cu obscenități curente, ca un ecou al glasului străzii, face bine ascultătorului, îi mai înăbuşă un of, din multele pe care realitatea românească de azi i le scoate înainte cu ghiotura parcă anume să-l asfixieze.

Până când sindicatele îşi stabilesc în tihnă calendarul protestelor, glasul pornit din *underground*-ul bucureştean răzbate şi avertizează fatalist: *Ar trebui să cadă cerul pe noi/ Că am devenit în timp doar nişte oi...* Desigur, limbajul nu este câtuşi de puțin cenzurat şi singurele secvențe ce pot fi citate public se referă la evocarea haiducilor de altădată ce aduce aminte de Valeriu Sterian, omagiindu-l discret. Chiar şi aşa, părerile sunt împărțite în privința ultimului hit al trupei *BUG Mafia*, al cărui titlu mă feresc să-l reproduc aici, pentru că despre organul reproducător se face vorbire în titlu. Fani înrăiți, dar exigenți carevasăzică mai ales cu idolii lor, au respins din start noua creație, considerând-o „muzică de rataţi cu rataţi". Alții, mai indulgenți, mai înțelegători, mai empatici, (printre care mă consider a face parte) corelând virulența limbajului cu atrocitățile fără precedent din peisajul politico-social actual, i-au dat undă verde în arena multilateral dezvoltată a ratărilor româneşti de tot felul. Amendament la roaba cu rataţi. Ceea ce pare azi hazardat, compromis şi mizerie, mâine se va numi ieşirea din criză. Aşa să fie?

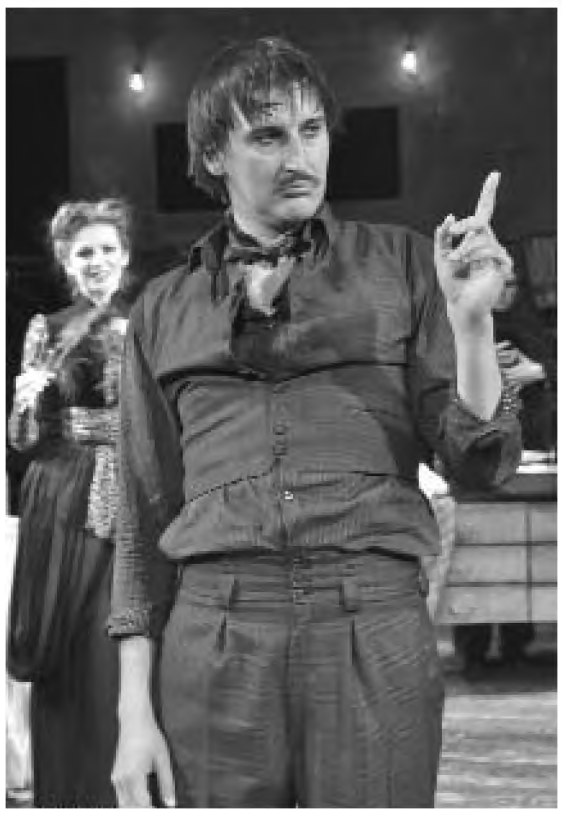
Tot în „zona zoster" a inflamantelor realități varicoase din „țara noastră de poveste" sunt plasate hilarele-amare reflecții ale harnicilor anonimi de pe net, care nu contenesc să sublinieze aberantele contraste din „Țara lui Aparentză Vodă". Ce se întâmplă în această țară plină de minuni? Iată ce: *Salariile cresc, scăzând. Medicamentele gratuite trebuie cumpărate. Salariile profesorilor au crescut cu 50%, prin reducerea cu 25%. Plătim asistență medicală gratuită.* Multe din panseurile astea drăgălaşe ar fi stârnit invidia pionierilor absurdului şi mai ales lui Eugen Ionescu, scriitor francez pentru că e român.

Apropo de francezi, tot astfel de anonimi, activând în subterana demnității româneşti, ce susțin că fac parte din grupul „Romanian National Security", ne-au spălat de ruşine. Ei au atacat, în semn de protest, site-ul publicației *Le Monde*, după gluma de prost gust a comedianului Jonathan Lambert de pe France 2 cu „salutul românesc", postând următorul mesaj: „Ne-a ajuns atâta batjocură. Țiganii nu sunt Români! Nu ei ne-au scris istoria!". Autoritățile de la noi au cerut explicații, dar degeaba. Ca şi cum n-am exista, noi, românii sau n-am merita nicio atenție, darmite o explicație cu scuzele de rigoare. Şi ca să înțelegem mai bine de ce țara noastră se numeşte Absurdistan, încă o sentință, ultima: *Orice altă țară cu atâtea minuni adunate laolată ar fi dispărut de mult. Noi existăm!* ■

Black Pantone 253 U

O anecdotă de provincie rusească

Claudiu Groza



Nu ştie prea multă lume că faimosul Gogol, din mantaua căruia, nu-i aşa?, ne tragem cu toţii, vorba lui Dostoievski, pe care, iată, o răstălmăcesc postmodern, a scris piesa *Revizorul* inspirat de o întâmplare păţită de altă celebritate literară, Puşkin. Acesta fusese luat prin Caucaz drept funcţionar imperial, de unde o confuzie de mai mare hazul.

Revizorul este una din cele mai jucate piese ruseşti din toate timpurile. Întâmplarea face ca la Cluj ea să fi fost montată doar de două ori, prima dată prin anii 1920, a doua oară în mai 2010, la Teatrul Naţional, în regia Monei Marian.

Regizoarea, debutantă aparent, după nume, dar de fapt cu mare experienţă profesională – dacă avem de-a face cu o nouă semnătură sau cu un pseudonim n-am aflat încă, de aceea nu deconspir identitatea persoanei – a mizat pe o transpunere scenică integrală a piesei gogoliene, folosind cea mai nouă versiune a acesteia, excelent tradusă de Emil Iordache. O miză ambiţioasă, trebuie spus, pentru că *Revizorul* are cinci acte, aşadar un spectacol durează ceva peste două ore, ceea ce spectatorul de azi acceptă mustăcind. Durata n-are însă importanţă când avem de-a face cu o comedie, dacă aceasta e calibrată corespunzător, ca să mă exprim inginereşte. Dacă a fost ori ba spectacolul Monei Marian bine calibrat vom vedea la final. Deocamdată să venim la chestie, vorba altui renumit „discipol" gogolian, Caragiale.

Dacă nu cunoaşteţi povestea, v-o rezum: un orăşel plin de funcţionari corupţi, de la primar la judecător, dirigintele poştei, medicul de plasă etc., este terorizat de anunţatul control al unui revizor de la Petersburg. Mare bai mare, „şedinţe" de organizare, văruit pomi şi reparat străzi (mă rog, curăţat, scrie la Gogol, dar acum s-ar asfalta niţel), mutat bolnavii din spital că arată rău şi tot tacâmul. Isterizaţi de activitate şi tehui de oblomovismul în care bine o duceau, năucii îl iau drept revizor pe un terchea-berchea în trecere prin oraş, şi acela oareşce argat guvernamental, cu pofte de mărire în complicat-militarizata ierarhie administrativă ţaristă. Şi fandacsia-i gata: ţirimonii peste ţirimonii, atenţii pecuniare peste atenţii, pe care tânărul Hlestakov le acceptă pişicher, cerând-o chiar de soţie pe fiica primarului. Apoi se cară frumuşel sub o scuză oarecare, pe când păcălicii provinciali află că vine revizorul. Altul.

Mona Marian a înscenat piesa în litera şi spiritul ei, ca pe o farsă în registru realist, aplicând peste această temelie câteva leitmotive care o edifică grotesc şi caricatural, fără să trădeze hermeneutica impusă de text. A păstrat inflexiunile originare ale intrigii, acutizând însă particularităţile identitare ale eroilor. Spectacolul se bazează pe doi poli de forţă, între care pendulează „electronii" acţiunii. Primarul Skvoznik-Dmuhanovski (Ovidiu Crişan), numit mai simplu Anton Antonovici, e eminenţa cenuşie a funcţionărimii. Autoritar cu subalternii, dar şi îngăduitor, în virtutea cârdăşiei locale, el se dovedeşte de-a binelea tâmp în relaţia cu iniţial speriatul Hlestakov (Ionuţ Caras), pe care viaţa în capitală l-a deprins să adulmece fraierii. Fiind firesc mai proşti decât şeful lor, ceilalţi administratori locali iau de bună întreaga poveste şi reacţionează ca atare. Gângavul judecător Leapkin-Teapkin (Dragoş Pop), jovial-oportunistul epitrop social Zemlianika (Cătălin Herlo), anonim-şmecherul diriginte de poştă Şpekin (Cristian Grosu), medicul Ghibner (Radu Lărgeanu), care nu ştie o boabă ruseşte, comisarul de poliţie alcoolic Uhovertov (Ruslan Bârlea) sau speriatul inspector şcolar Hlopov (Ramona Dumitrean) scot banii, după puteri şi tupeu, ca să-l îmbuneze pe Hlestakov. Şi nu altfel vor face moşierii „gemeni anapoda" Dobcinski (Anca Hanu) şi Bobcinski (Adrian Cucu), nişte Stan şi Bran gogolieni. E limpede că *Revizorul* ascunde o satiră politică la adresa unui sistem stufos, în care poţi fi hoţoman cu cei de sub tine, dar e musai să te tâmpeşti cu ăi de sus, dacă vrei să-ţi meargă bine. Asta şi fac impecabil eroii lui Gogol, conturaţi paroxistic în spectacolul Monei Marian. Mai apar prin scenă personaje episodice în economia intrigii, bine marcate în construcţia regizorală, accentuând tuşele caricaturale: soţia cam neiubită a primarului (Angelica Nicoară) şi fiica lor poftind tandreţe (Romina Merei), ambele curtate de Hlestakov, servitorul falsului revizor (Cristian Rigman), adesea mai înţelept decât stăpânul său cu caş la gură, soţia lui Hlopov (Patricia Boaru), care-şi disprefuieşte pe faţă consortul mototol, un cuplu de cetăţeni (Emanuel Petran şi Maria Munteanu), o altă cetăţeancă, un soi de Miţa Baston locală (Maria Seleş), în fine, servitorul mut şi calofil (dacă pot spune aşa) al primarului (Silvius Iorga). Împreună, aceste personaje – unele devenite adevărate caractere în teatrul european al secolului 19 – construiesc un univers strident, gălăgios, entropic atunci când i se rupe osia inerţială. Actorii au aproape toţi evoluţii onorabile, chiar remarcabile, cel puţin în cazul lui Ovidiu Crişan.

Splendidele costume ale Eugeniei Tărăşescu-Jianu, opulente, colorate, fanteziste, ca nişte *mărci* ale protagoniştilor, ca şi decorul eficient, simplu şi totuşi deloc estompat imaginat de Mihai Ciupe şi ilustraţia muzicală a Corinei Sârbu completează picturalitatea vizuală şi sonoră a spectacolului.

Totuşi, *Revizorul* nu este acea montare-eveniment la care m-aş fi aşteptat. Nu, nu-i lipseşte nimic. Îi prisoseşte ceva. Îi prisoseşte de pildă scena jelaniei femeilor din popor la Hlestakov, substitut al autorităţii „tătucului-ţar", imaginată coşmaresc-strident şi fumigen-patetic. Dar îi prisoseşte, cu asupra de măsură, o diluţie nepermisă a scenelor, o scădere de tempo care ajunge de la ritmul perfect al primei secvenţe la un ralanti cataleptic spre final. E o scăpare de concepţie regizorală care ar trebui remediată, şi se poate remedia luându-se drept reper ritmul, repet, perfect, al scenei de debut. Nu avem de-a face cu o reprezentaţie uşoară, dimpotrivă, consumul actoricesc e notabil, edificiul spectacular de trei ore e o provocare. Dar, după părerea mea, acest tempo expandat se datorează concepţiei de ansamblu, iar nu jocului actoricesc.

Dacă facem însă abstracţie de acest surplus – pe care cred că majoritatea spectatorilor nu îl resimt ca atât de obositor (ceea ce nu atenuează defel reproşul profesional pe care-l aduc aici) –, *Revizorul* lui Gogol rămâne acea *anecdotă rusească* la care se râde în hohote, şi nu se zâmbeşte doar, aşa cum e povestită ea nouă de Mona Marian şi zicătorii de snoave ai Naţionalului de la Cluj. Să râdem deci; s-a descoperit că râsul e curată sănătate.

■

34 Black Pantone 253 U

122. Elia Kazan (I)

Marius Şopterean

În momentul realizării filmului *Un tramvai numit dorinţă* (*A Streetcar named desire*, 1951) adaptare cinematografică a piesei de teatru scrisă de Tennessee Williams, Elia Kazan[1] avea 42 de ani şi era deja o voce extrem de cunoscută în peisajul cinematografiei şi teatrului american. Întâlnirea cu teatrul lui Tennessee Williams s-a dovedit a fi una esenţială în evoluţia ulterioară a cinematografului acestuia, iar naşterea versiunii cinematografice a piesei scrise de Tennesse Williams i se datorează în mare măsură insistenţei dramaturgului, unul dintre prietenii cei mai apropiaţi ai regizorului. Într-un interviu acordat revistei *Movie*, târziu, aproape la momentul încheierii carierei sale cinematografice, Elia Kazan credea că acest film este doar o paranteză în creaţia sa: „Sunt ataşat de mulţi oameni, de mulţi colaboratori cu care am lucrat dar de nimeni nu m-am simţit mai legat mai mult decât am fost de Tennessee Williams. Pentru că pusesem în scenă piesa, n-am vrut să fac şi filmul – nu-mi place să fac acelaşi lucru de două ori. În afara acestei piese de teatru nu am mai făcut alte filme, adaptări ale unor piese de teatru. Doar că, în cazul de faţă, Williams m-a rugat de mai multe ori şi până la urmă am cedat. Am început să lucrăm împreună la scenariu şi asta a durat trei sau patru luni, după care l-am citit şi mi s-a părut bun. Apoi l-am lăsat deoparte o săptămână şi am plecat undeva; când m-am întors, l-am recitit şi am zis: «Este o porcărie!». Aşa că l-am dat naibii, am luat textul piesei şi am regizat pur şi simplu piesa. Atât şi nimic mai mult."[2] Sigur, la momentul în care vom ajunge să analizăm viziunea regizoral-filmică a lui Kazan asupra piesei lui Williams, şi în special construcţia filmică a personajelor create de dramaturg, vom înţelege că această producţie cinematografică este departe de a fi un simplu teatru filmat – aşa cum, totuşi, cu modestie sugerează Elia Kazan. *Un tramvai numit dorinţă* este o operă cinematografică singulară care se sprijină pe propriile resorturi de construcţie dramatică şi filmică şi care trăieşte total independent de piesa de teatru de la care a plecat. Importanţa acestei pelicule constă, în primul rând, în modul în care fondatorul companiei Actor's Studio, în 1947, distribuie şi conduce actorii. Din acest punct de vedere considerăm *Un tramvai numit dorinţă* a fi una dintre primele pelicule care propun o altă abordare, revoluţionară, a artei interpretative în film. De altfel, fără exagerare, prin activitatea sa teatrală, prin filmele realizate precum şi prin activitatea pedagogică şi managerială desfăşurată în cadrul companiei Actor's Studio, personalitatea lui Elia Kazan a dominat între 1945 şi 1961 întreg peisajul cinematografic american.[3]

Începuturile regizorului Kazan stau sub semnul filmului documentar. Influenţat de câteva filme văzute în perioada tinereţii, în special în anii petrecuţi la colegiu – *Crucişătorul Potemkin* (Eisenstein) sau *Aerograd* (Dovjenko), la care se adaugă documentare ruseşti (filmul lui Dziga Vertov, creatorul manifestului Revoluţia Kinoglazului din anul 1927, *Omul cu aparatul de filmat*), a început să se gândească tot mai des la cinematograf. Încă de pe timpul activităţii sale ca actor în Group Theatre[4] era o obişnuinţă printre membrii acestei companii teatrale de a cocheta cu cinematograful. Proiectele teatrale erau deseori completate de scurte pauze în care actorii companiei se refugiau în diverse producţii cinematografice. Astfel, împreună cu un prieten, Ralph Steiner[5], a apelat la o companie de producţie cinematografică pe nume Filme de graniţă (companie care îşi propunea a arăta viaţa americană aşa cum se desfăşura ea în perioada de criză a anilor '30-'40). După mai multe subiecte respinse sau neduse până la capăt, tânărului debutant în film Kazan i s-a încredinţat realizarea unui film documentar. Ca operator şi scenarist – el, iar prietenul său Steiner ca regizor şi monteur. Acest scurt metraj de douăzeci de minute, realizat în anul 1937 (filmat doar în exterioare), *Oamenii din Cumberlands / The people of Cumberlands*, încerca să prezinte viaţa unei comunităţi de mineri văzută în toate aspectele ei: muncă, viaţa de familie, timp liber. Următorul film, realizat în 1938 (*Plăcintă în cer / Pie in the sky*), a fost o comedie jucată cu actori neprofesionişti. Filmul este alcătuit dintr-o serie de gaguri care aveau drept fundal un azil din New-York. Povestea este construită dintr-o serie de episoade comice tratate într-o formă liberă, ludică, departe de adevăratele probleme sociale la care s-ar fi pretat un astfel de subiect. Acest lucru nu a convenit companiei (angajată şi militantă) şi a dus la îndepărtarea de la orice proiect a lui Elia Kazan. Despre această perioadă cineastul spune: „Aşadar, primele mele experienţe de cineast nu s-au consumat în studio, pe platouri, ci pe străzi, cu oameni obişnuiţi în loc de actori. [...] Am făcut primii paşi în meserie cărând trepiedul, aşezându-l şi aşa mai departe. Este o ucenicie mult mai firească decât să devii dintr-odată marele regizor."[6]

Se întoarce din nou la teatru şi, până la sfârşitul anilor '40, montează pe scenele din New York dramaturgie, în special americană: *Oameni în alb / Men in white* de Sidney S. Kinsley, *În aşteptarea lui Lefty / Waiting for Lefty* şi *Băiatul de aur / Golden* Boy de Clifford Oddets, *Johny Johnson*, un muzical scris de Paul Green pe muzică de Kurt Weill. De asemenea începe o colaborare importantă cu doi dramaturgi americani de notorietate: cu Arthur Miller în 1947 şi 1949 (*Toţii copiii mei / All may sons* şi *Moartea unui comis voiajor / The death of a salesman*) şi, mai ales, tot acum debutează o colaborare şi o prietenie de lungă durată cu Tennessee Williams. Astfel în anul 1947 şi, mai târziu, în anul 1955, Elia Kazan va pune în scenă două dintre piesele reprezentative ale operei dramatice aparţinând lui Tennessee Williams: *Un tramvai numit dorinţă / A street car named desire*) şi *Pisica pe acoperişul fierbinte / Hot tin roof*.

Elia Kazan

Note:

[1] Născut în Turcia (Istanbul) din părinţi de origine greacă, Elia Kazancioglu (pe numele său adevărat) emigrează la vârsta de 13 ani împreună cu familia în America. Aceasta se stabileşte în New-York unde tânărul Elia va urma cursurile mai multor şcoli. Va absolvi colegiul Williams din Massachusetts iar apoi va studia arta dramatică la Yale. În anii treizeci este actor în *New York's Group Theatre* (un teatru influenţat puternic de ideologia de stânga şi care va saluta apariţia *dramaturgului răzvrătit* – după expresia criticului şi istoricul literar John Gassner – Clifford Oddets cu al său exploziv debut din anul 1935 *În aşteptarea lui Lefty / Wayting for Lefty*) alături de Lee Strasberg, Clifford Oddets, Stella şi Luther Adler. Între 1934-1936 va face parte dintr-o celulă comunistă secretă iar odată cu teribila campanie a *vânătorii de vrăjitoare* din anii cincizeci, a dat în vileag comisiei pentru activităţi antiamericane o serie de colaboratori sau simpatizanţi ai mişcării comuniste. În anul 1936, sătul de ingerinţa ideologiei în fixarea repertoriului, va părăsi atât acest teatru cât şi rândurile partidului comunist. Pentru actul de a fi *turnat* comisiei de cercetare a activităţilor antiamericane (a se înţelege *activităţi comuniste*) o serie de personalităţi ale vieţii culturale americane, în special din lumea cinematografiei americane, nu va fi niciodată iertat de o bună parte a breslei cineaştilor americani. În 1999, cu patru ani înainte de a trece în nefiinţă (la venerabila vârstă de 94 de ani), în momentul primirii unui Oscar omagial acordat pentru întreaga activitate, au existat voci care s-au împotrivit acordării acestui titlu amintindu-i cineastului de celebra *blaeklist* pe care a înaintat-o în 1952 agenţiei americane *House Un-American Activities Committe* (HUAC).

[2] *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5-6, Bucureşti, 1976, p.13.

[3] În ceva mai mult de zece ani, Elia Kazan a realizat filme fără de care, astăzi, nu am putea înţelege cinematograful american precum şi fenomenul numit *Actor's Studio*: *Un tramvai numit dorinţă* (1951), *Vivat Zapata* (1952), *Pe chei* (1954), *Fluviul sălbatic* (1960), *La est de Eden* (1961), *America, America* (1963). În fapt, lucru nespus niciodată până la capăt de către cineast, influenţa teatrului, a scenei, a montărilor lui, a legăturilor permanente întreţinute cu marii dramaturgi ai timpului (Tennessee Williams, Arthur Miller, William Saroyan, Clifford Oddets sau Eugene O'Neill) sunt factori importanţi ai cristalizării metodei Kazan, sistem de norme şi principii de interpretare actoricească născute printr-o înţelegere cu totul nouă şi personală a relaţiei dintre actor şi regizor.

[4] Această companie teatrală fondată de Lee Strasberg (viitorul continuator al companiei *Actor's Studio* după retragerea de la managementul ei a lui Elia Kazan) a fost, alături de compania de teatru condusă de Orson Welles *Federal Theatre*, cea mai importantă şi influentă companie de pe scenele teatrale ale New-York-ului anilor treizeci.

[5] Fotograf american, Ralph Steiner este unul dintre pionierii filmului documentar şi filmului de avangardă american ai anilor '30-'40. De notat că din anii '50 până la sfârşitul anilor '60 a fost cel mai important fotograf al revistelor de modă *Vogue* şi *Look Magazine*.

[6] *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5-6, Bucureşti, 1976, p. 5.

■

Black PANTONE portocaliu

sumar

revista revistelor de cultură
Claudiu Groza O revistă cât o carte 2

editorial
Ştefan Manasia Pe Insula Comorilor 3

cărţi în actualitate
Ion Pop "Idiolectul" lui Adrian Bodnaru 4
Octavian Soviany Entropie şi negentropie 5
Ion Cristofor Un thriller de excepţie 6

comentarii
I.Francin Porcul de Crăciun şi fenomenologia 7

focus
Alexandru Uiuiu Diagnoza ca gen al discursului filosofic 8

cartea străină
Rodica Grigore Barry Unsworth. Cu mască, fără mască 9

incidenţe
Horia Lazăr 14 mai 1610 10

imprimatur
Ovidiu Pecican Împotriva tabuurilor 12

sare-n ochi
Laszlo Alexandru Ce am învăţat de la Monica Lovinescu? 13

clubul de lectură
Radu Vancu 14

emoticon
Şerban Foarţă Limerickuri, trei din maidaneză 15

poezia
Sebastian Bartos 15

eseu
Raluca Mărginaş (Zei americani) sau cum să întorci moneda 16

exclusiv
De vorbă cu dizidentul polonez Adam Michnik
"Democraţia ne-a adus libertatea, dar şi responsabilitatea pentru propria viaţă" 18

interviu
"Oamenii frustraţi au o predispoziţie să devină artişti" (II)
de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos 20

Profil de scriitor
"Truda scriitorului este sever legată de singurătate"
de vorbă cu scriitorul Adrian Ţion 22
Aura Schussler Lupta cu morile de vânt 23
Victor Cubleşan Decor, decorativ, descriptivism 24

arte & investigaţii
Vasile Radu Artiştii în faţa furtunii politice (III) 25

religie
philosophia christiana
Nicolae Turcan A crede, a nu crede 26

dezbateri & idei
Sergiu Gherghina Valoarea simbolurilor 27

excelsior
Régis Burnet Invazia apocrifelor 29

flash meridian
Virgil Stanciu
Triptic 30

ştiinţă şi violoncel
Mircea Opriţă Mări cu noi surprize (II) 31

sport & cultură
Demostene Şofron Samaranch 31

corespondenţă din Lisabona
Virgil Mihaiu Când ICR se implică în Fiesta Francofoniei 32

zapp media
Adrian Ţion Voci din subteran 33

teatru
Claudiu Groza O anecdotă de provincie rusească 34

1001 de filme şi nopţi
Marius Şopterean 122. Elia Kazan (I) 35

plastica
Andor Kőmives *Maskolectiv* 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Maskolectiv

Andor Kőmives

Proiectul fotografic *Maskolectiv* prezentat în aceste zile publicului clujean (26 aprilie - 22 mai) cu ocazia Festivalului *Primăvara Cafenelelor,* iniţiat de Centrul Cultural Francez la *Galeriile Fortuna,* s-a născut mai ales din pasiunea mea pentru fotografie şi *performance. Maskolectiv* a prins contur cu ocazia unui workshop colectiv cu diferite persoane actante, în care măşti *manga,* accesorii şi atitudini clişeu au devenit, în chip ironic, un simbol al identificării culturale globale, imitative, nediferenţiate, de tip *cool.* Titlul proiectului *Maskolectiv* este un joc ironic de cuvinte cu o anumită ambiguitate, în care ideea de mască, scris în engleză cu *k* se suprapune cu ideea de *kolectiv,* o aluzie la utopia CAP-urilor socialiste, care în limbajul comun se numeau simplu: *Colectiv,* versus noua utopie globală cu tendinţe colectiviste.

Grupul de artişti expozanţi a fost alcătuit din: Dorel Găină, Andor Kőmives, Mira Marincaş şi Crina Prida. Workshop-ul s-a desfăşurat într-un spaţiu privat al unei clădiri în construcţie, foarte plastic şi auster, pus nouă la dispoziţie de către Crina.

Provocarea lansată artiştilor a venit de la câteva măşti pictate şi confecţionate *by hand* de către mine în spiritul noii sensibilităţi, de influenţe diverse, *manga,* personaje de *cartoons* sau de BD. Tot ce a rezultat plastic/fotografic a gravitat în jurul acestor motive care au generat pe simeze o mare diversitate de viziuni artistice.

Modelelor actante li s-a cerut să reacţioneze, să se comporte liber, cu dezinvoltură, aşa cum le era sugerat de tipul de mască, să mimeze atitudinea unui posibil personaj. Rând pe rând am intrat şi noi în rolul de actanţi, lăsând *masca* aparatului foto de o parte, persiflând cu ironie clişeele culturale. Nu am putut rezista ispitei savuroase a jocului, care devenea tot mai incitant. Curios, dar aceeaşi mască a primit expresivităţi diferite în funcţie de cel ce o anima. Astfel, masca a reuşit să dezvăluie nebănuite realităţi sensibile ale celor ce o purtau dar şi ale celor din spatele camerei foto.

Din numeroasele atribute ale măştii am fost interesat doar caracterul ei de a ascunde *chipul,* identitatea, esenţa celui ce o poartă, de a fi doar o imagine înşelătoare, *Maya.* În schimb, vederea chipului reprezintă o dezgolire a părţii celei mai sensibile, a eului intim, o poartă a sufletului, a sinelui.

De Dorel Găină mă leagă o lungă colaborare şi prietenie. Ne-am descoperit prin Mail-art în 1985 sau 1986 şi am practicat acest tip de corespondenţă artistică între noi. Oradea alături de Timişoara era o *Arcadie* a Atelierului 35. Purtam o mare admiraţie pentru tinerii artişti orădeni pentru ceea ce făceau ei acolo cu mare bucurie şi entuziasm. Am fost invitat în acei ani la evenimentele-provocări organizate de Dorel şi Aniko Gerendi. *Maître* Dorel şi-a confecţionat, mai nou, o mască de bunic-adolescent rebel, cu o vitalitate debordantă. Este un personaj fabulos şi pitoresc, uşor masochist prin multele aparate foto ce-i îngreunează spatele şi gâtul, pe care le poartă cu demnitate ca un neo-soldat Svejk pe frontul de Est al Artei Trans-Fotografice. Nu poţi să nu-l îndrăgeşti. Este de o mare bunătate şi candoare, nu face *fitze* de mare artist internaţional, deşi este o legendă vie a optzecismului românesc. Nu invidiază pe nimeni, dar reciproca nu este valabilă din partea confraţilor de breaslă. Nu te poţi supăra pe el, de niciun fel, chiar dacă mai nou este un *întârzietor...* În acest proiect Dorel Găină a ales să prezinte într-o poetică personală, imagini-colaj manipulate grafico-pictural de o mare forţă expesivă, în care suprapuneri de imagini alternează cu inversări cromatice şi efecte de mişcare

Mira Marincaş este formată la şcoala de artă şi omenie a lui Dorel. Ei sunt un grup artistic şi colaborează adesea. Uneori îşi semnează lucrările împreună cu *Mira-Dor,* cum au procedat şi în această expoziţie. Mira are o personalitate artistică bine închegată cu o viziune şi orientare clară. Alături de lucrările semnate împreună cu Dorel, acele manipulări poetice pe computer, foarte colorate şi de mare rafinament, Mira Marincaş expune şi lucrări în alb-negru, fotografii directe, pline de o ironie tandră în care se simte că este fascinată de tot ce înseamnă imagine.

Crina Prida vine din afara sferei profesioniste acreditate oficial, dar cu mare sensibilitate fotografică şi cu o deschidere avidă spre spaţiul extins al fotografiei. Ca sistem de prezentare şi de compunere, artista a optat pentru dipticul de imagini color şi alb negru, populând spaţiul imaginar cu personaje-aparţii stranii, misterioase.

Eu, personal am operat în două sensuri: de a prezenta obiectul concret (măştile) într-o instalaţie în cadrul expoziţiei şi imaginea lor reflectată în fotografii (imagine în imagine), fie singulare sau animate pe figura modelelor actante. În ce priveşte viziunea fotografică am ales o reprezentare mai simplă, directă şi nealterată de intervenţii pe computer, care mă reprezintă. Ironia suavă este doar o altă mască care acoperă/ascunde o anumită nelinişte interioară. Partea picantă a vernisajului a constituit-o un *performance* interactiv cu publicul. Am adus patru tipuri de măşti multiplicate (clonate) în mai multe exemplare, pictate *by hand,* pe care
le-am oferit audienţei. A fost o provocare adresată invitaţilor de a purta câte o mască şi de a reacţiona liber la ceea ce le-a fost sugerat/evocat de masca respectivă. Acţiunea colectivă, a animat pe toţi cei prezenţi la acest art-eveniment, fără discriminare de vârstă ori sex şi a creat bună dispoziţie. Devenite personaje clonate, uşor imperfect cu aceaşi expresie pe mască, păreau venite direct dintr-un flilm SF. Se fotografiau unii pe alţii, căci nu le venea să creadă. Ulterior, când lucrurile s-au mai potolit, am făcut o instalaţie cu măştile rămase după distracţia generală. O concluzie e clară. Se poate afirma cu mâna pe inimă că a fost un vernisaj reuşit al unui eveniment, cam atipic, dar super OK., adică jos masca sau jos pălăria. ■

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19397 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacţie:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna,* cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black PANTONE violet